

VISIBILITÉ ET PRÉSENCE DE L'IMAGE DANS L'ESPACE ECCLÉSIAL

Byzance et Moyen Âge occidental

sous la direction de Sulamith Brodbeck et Anne-Orange Poilpré

avec la collaboration de Michel Stavrou

Visibilité et présence de l’image dans l’espace ecclésial

Byzance et Moyen Âge occidental

Sulamith Brodbeck et Anne-Orange Poilpré (dir.)

DOI : 10.4000/books.psorbonne.39632
Éditeur : Éditions de la Sorbonne
Lieu d’édition : Paris
Année d’édition : 2019
Date de mise en ligne : 18 décembre 2019
Collection : Byzantina Sorbonensia
ISBN électronique : 9791035105457

Édition imprimée
Date de publication : 6 juin 2019
ISBN : 9791035103019
Nombre de pages : 448

Référence électronique
BRODBECK, Sulamith (dir.) ; POILPRÉ, Anne-Orange (dir.). *Visibilité et présence de l’image dans l’espace ecclésial : Byzance et Moyen Âge occidental.* Nouvelle édition [en ligne]. Paris : Éditions de la Sorbonne, 2019 (généré le 08 janvier 2020). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/psorbonne/39632>. ISBN : 9791035105457. DOI : 10.4000/books.psorbonne.39632.

VISIBILITÉ ET PRÉSENCE DE L'IMAGE DANS L'ESPACE ECCLÉSIAL

Byzance et Moyen Âge occidental

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
BYZANTINA SORBONENSIA – 30

Institut de recherches sur Byzance, l'Islam
et la Méditerranée au Moyen Âge

VISIBILITÉ ET PRÉSENCE DE L'IMAGE DANS L'ESPACE ECCLÉSIAL

Byzance et Moyen Âge occidental

sous la direction de
Sulamith Brodbeck et Anne-Orange Poilpré

avec la collaboration de Michel Stavrou

*Ouvrage publié avec le concours de la Commission de la recherche
de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, du "Legs Malandrino",
du Labex RESMED et de l'Institut universitaire de France*

Éditions de la Sorbonne
2019

Collection Byzantina Sorbonensia

dirigée par Michel Kaplan et Sophie Métivier

Image de couverture :
Monastère de Studenica (Serbie), église de la Vierge
(© Maréva U)

Composition
Fabien Tessier

212, rue Saint-Jacques, 75005 Paris
www.editions-sorbonne.fr
edsorb@univ-paris1.fr
Loi du 11 mars 1957

Université Paris 1 Panthéon Sorbonne
Éditions de la Sorbonne

ISBN 979-10-351-0301-9
ISSN 0398-7965

Remerciements

Nous remercions chaleureusement l'Institut national d'histoire de l'art, et l'HiCSA (Histoire culturelle et sociale de l'art) – EA 4100 à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, en particulier Zinaïda Polimenova et Antoine Scotto, d'avoir accueilli et accompagné les journées d'études à l'origine de cet ouvrage.

Introduction

Sulamith Brodbeck, Anne-Orange Poilpré

Les textes réunis dans cet ouvrage sont le résultat d'une année de réflexio collective, menée lors d'une journée d'étude et de quatre après-midis de conférences et débats, autour de l'image chrétienne au sein de l'espace ecclésial médiéval à Byzance et en Occident[1]. Ce volume inaugure le programme de recherche *IMAGO-EIKΩN. Regards croisés sur l'image chrétienne médiévale entre Orient et Occident*, qui bénéficie du soutien du Labex RESMED (Religions et Sociétés dans le Monde Méditerranéen), de l'HiCSA (Histoire Culturelle et Sociale de l'Art) et de l'INHA, dans le cadre d'une action collaborative menée avec le domaine médiéval porté par Isabelle Marchesin. *IMAGO-EIKΩN* est né de nos spécialités respectives en iconographie chrétienne du haut Moyen Âge et du Moyen Âge central, et de la confrontation de nos points de vue articulés autour de deux aires géographiques et culturelles différentes, en tout cas déterminées comme telles par les découpages académiques.

Cette approche comparatiste s'inscrit dans une volonté de transversalité et dans l'actualité historiographique. En 1990 déjà, le célèbre ouvrage d'Hans Belting, *Bild und Kult*, mettait en avant une ère de l'image commune à l'Orient et à l'Occident jusqu'en 1200[2], dans un Moyen Âge à la fois occidental et oriental. Depuis, la double prise en compte de l'Orient byzantin et de l'Occident médiéval s'impose comme une voie déterminante dans la compréhension de nombreux phénomènes artistiques[3]. L'étude de l'image chrétienne bénéficie largement de ce positionnement méthodologique et de la mise en regard des langages iconographiques, des techniques, mais aussi des pratiques cultuelles et des usages. L'histoire de la religion et celle de l'individu

1. Les rencontres ont eu lieu à l'INHA : une journée d'étude introductive le 25 septembre 2015 et quatre après-midi de conférences-débats entre février et juin 2016 sur des thèmes précis : *L'image dans l'espace sacré : enjeux historiographiques et perspectives* ; *Lumière et éclairage de l'espace cultuel : perception et réception des images* ; *Images monumentales et jeux d'échelle : les dynamiques spatiales du lieu de culte* ; *Visibilité et lisibilité du dialogue entre images et inscriptions dans l'espace cultuel.*

2. H. Belting, *Image et culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art*, Paris 1998 (trad. de *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Munich 1990).

3. Par exemple : *Orient et Occident méditerranéens au* XIII*e siècle. Les programmes picturaux*, éd. J.-P. Caillet et F. Joubert, Paris 2012. Voir aussi le bilan historiographique de M. Bacci, Vieux clichés et nouveaux mythes : Constantinople, les icônes et la Méditerranée, *Perspective* 2, 2012, p. 347-364 ; l'auteur insiste sur le déplacement du centre de gravité de l'analyse historiographique : « On est ainsi passé de l'évocation constante – et mythifiée à bien des égards – de Constantinople, à la mise en valeur de la Méditerranée […] en sa qualité d'espace dynamique d'interaction culturelle » (p. 359).

demeurent ainsi étroitement liées à l'histoire de l'image[4]. Comme le précise Jean-Claude Schmitt dans son introduction au colloque *Les images dans les sociétés médiévales : pour une histoire comparée*, si la Latinité et Byzance se sont différenciées toujours plus par leurs choix linguistiques, politiques, religieux et esthétiques, l'image demeure pourtant un des meilleurs révélateurs des différences et ressemblances des sociétés[5].

L'image dans l'espace ecclésial : bilan historiographique et réflexions c oisées

L'analyse des images dans l'espace ecclésial au Moyen Âge implique aujourd'hui une large prise en compte du contexte monumental et rituel. Depuis les années 1980, la recherche a bénéficié de l'apport des études sur la liturgie pour en faire un aspect prééminent dans l'analyse et l'interprétation des images. L'aire byzantine s'est révélée particulièrement réceptive à cette démarche, comme en témoignent les travaux de Christopher Walter, Henry Maguire, Robin Cormack, Jean-Michel Spieser, Catherine Jolivet-Lévy et Sharon Gerstel qui montrent tout l'intérêt, pour l'étude iconographique, mais aussi pour la compréhension de l'édifice dans son ensemble, d'analyser ce lien entre le figuré et son environnement cérémoniel[6]. Les images n'y opèrent pas un simple dédoublement du rite, mais un véritable commentaire, complétant et parachevant la liturgie[7]. L'insertion dans un ensemble monumental complexe, structuré par ses dimensions pratiques et fonctionnelles, permet au figu é une large polysémie. En effet, le positionnement des images, pensé en fonction de leur contenu sémantique, implique des effets d'échos, de correspondances et de résonances, qui expriment des orientations théologiques, dévotionnelles, mais aussi littéraires (comme l'attestent les travaux pionniers d'Henry Maguire)[8] et politiques.

4. Belting, *Image et culte* (cité n. 2), p. 27.

5. *Les images dans les sociétés médiévales : pour une histoire comparée. Actes du colloque international, Rome, Academia belgica, 19-20 juin 1998*, éd. J.-M. Sansterre et J.-C. Schmitt, Bruxelles / Rome 1999 (Bulletin de l'Institut historique belge de Rome 69), p. 11-12.

6. Nous ne citerons ici que les références les plus significati es pour le sujet qui nous occupe : C. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, Londres 1982 ; H. Maguire, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton 1981 ; R. Cormack, *Writing in Gold. Byzantine Society and Its Icons*, Londres 1985 ; J.-M. Spieser, Liturgie et programmes iconographiques, *TM* 11, 1991, p. 575-590 ; C. Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris 1991 et plus récemment Ead., Aspects de la relation entre espace liturgique et décor peint à Byzance, dans *Art, cérémonial et liturgie au Moyen Âge. Actes du colloque de 3e cycle romand de Lettres, Lausanne-Fribourg, 24-25 mars, 14-15 avril, 12-13 mai 2000*, éd. N. Bock, P. Kurmann, S. Romano et J.-M. Spieser, Rome 2002, p. 71-84 ; S. E. J. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries: Programs of the Byzantine Sanctuary*, Seattle / Londres 1999.

7. Voir notamment la conclusion de C. Jolivet-Lévy, Images des pratiques eucharistiques dans les monuments byzantins du Moyen Âge, dans *Pratiques de l'Eucharistie dans les Églises d'Orient et d'Occident (Antiquité et Moyen Âge). Actes du séminaire tenu à Paris, Institut catholique, 1997-2000*, éd. N. Bériou, B. Caseau et D. Rigaux, Paris 2000 (Collection des études augustiniennes. Série Moyen Âge et Temps modernes 45-46), p. 161-200, ici p. 200.

8. Outre Maguire, *Art and Eloquence* (cité n. 6), voir aussi le recueil d'articles Id., *Rhetoric, Nature and Magic in Byzantine Art*, Aldershot 1998 (Variorum collected studies series 603).

Aussi bien pour l'Occident médiéval que pour Byzance, la recherche a largement exploré les relations entre le sacré, l'espace, le rite et l'image, conjuguant ces notions de multiples manières. Parmi l'abondante littérature sur le sujet, sont parus de nombreux ouvrages collectifs et pluridisciplinaires : en 2001, *Le sacré et son inscription dans l'espace à Byzance et en Occident. Études comparées*[9], sous la direction de Michel Kaplan, aborde l'organisation de l'espace sacré en ses dimensions physique, symbolique et métaphorique ; en 2002, *Art, Cérémonial et Liturgie au Moyen Âge* interroge, dans une chronologie longue et une géographie large, l'œuvre d'art dans ses modalités et ses usages liturgiques et cérémoniels[10] ; plus récemment, en 2010, *Art médiéval. Les voies de l'espace liturgique*, sous la direction de Paolo Piva, propose, pour chaque phase de la période médiévale, une réflexion sur les liens dynamiques qui unissent le figuré à l'espace rituel[11] ; en 2011, *L'image médiévale : fonctions dans l'espace sacré et structuration de l'espace cultuel*, édité par Cécile Voyer et Éric Sparhubert, insiste à nouveau sur l'importance de l'iconographie dans l'institution symbolique du lieu ecclésial[12].

L'enquête autour de la liturgie, de ses objets et de ses images est également menée autour de l'autel et de son décor, comme en témoigne, en 2006, *Decorating the Lord's Table. On the dynamics between image and Altar in the Middle Ages*, dirigé par Søren Kaspersen et Erik Thunø, qui considère aussi bien le contenu symbolique du décor que son impact visuel[13]. Mentionnons enfin *Thresholds of the Sacred: architectural, art historical, liturgical, and theological perspectives on religious screens, East and West*, dirigé par Sharon Gerstel (2006), consacré au chancel, au *templon* – devenu iconostase à Byzance – et au jubé, indissociables de leur décor afin de valoir comme seuils sacrés[14].

Ces nouvelles approches marquent une rupture historiographique touchant au rapport entre espace et figuration puisque l'image ne peut désormais plus être interrogée indépendamment de son environnement et de son emplacement. À l'échelle de cas particuliers, cette compréhension de l'image dans son espace permet bel et bien d'expliquer certains caractères inhabituels de décors déjà bien étudiés. Par exemple, la scène de la Dormition dans l'église de la Panaghia Arakiotissa à Lagoudéra (1192), qualifiée par Robin Cormack d'« asymétrique, déséquilibrée et étrange », présente un Christ « rejeté sur le côté » de la composition (fig. 1)[15]. Par des rapprochements avec des ensembles cappadociens, ainsi qu'avec certains manuscrits, Andréas

9. *Le sacré et son inscription dans l'espace à Byzance et en Occident. Études comparées*, éd. M. Kaplan, Paris 2001 (Byzantina Sorbonensia 18).

10. *Art, cérémonial et liturgie* (cité n. 6).

11. *Art médiéval : les voies de l'espace liturgique*, éd. P. Piva, Paris 2010.

12. *L'image médiévale : fonctions dans l'espace sacré et structuration de l'espace cultuel*, éd. C. Voyer et E. Sparhubert, Turnhout 2011 (Culture et société médiévales 22).

13. *Decorating the Lord's table: on the dynamics between image and altar in the Middle Ages*, éd. S. Kaspersen et E. Thunø, Copenhague 2006.

14. *Thresholds of the sacred: architectural, art historical, liturgical, and theological perspectives on religious screens, East and West*, éd. S. E. J. Gerstel, Washington DC 2006.

15. Cormack, *Writing in Gold* (cité n. 6), p. 174.

Droits numériques non obtenus.

Figure 1 - Dormition, mur sud du naos, Panagia Arakiotissa, Lagoudéra, 1192 (photo : A. Nicolaïdès).

Droits numériques non obtenus.

Figure 2 - Vue d'ensemble du naos sous la coupole, Panagia Arakiotissa, Lagoudéra, 1192 (photo : A. Nicolaïdès).

Nicolaïdès a pu montrer qu'il s'agissait d'une variante typologique rare, et alternative, de la formule centrée[16]. Mais une prise en compte de l'environnement spatial peut donner toute sa signification à cette particularité iconographique puisque la Dormition, située sur le mur sud du naos, fait pendant à la Présentation de Marie au Temple, figurée au nord. Les deux compositions se font écho dans un rapport nord-sud ainsi que dans le décentrement du sujet principal (fig. 2). Le concepteur du programme – et de la scène de la Dormition – a bien pris ici en considération le caractère tridimensionnel du décor cherchant à entourer « physiquement » le spectateur des protagonistes principaux de ces deux épisodes de la vie de la Vierge : Marie devant le grand prêtre Zacharie au nord et l'âme de Marie dans les bras de son Fils au sud, regroupés dans la partie orientale de la composition, vers le sanctuaire. Dans la nef de la cathédrale de Monreale, la succession des médaillons des martyrs de Sébaste aux intrados des arcades[17] présente une particularité que la prise en compte de l'environnement spatial explique également très bien. Dans cette suite répétitive de médaillons, un seul sur l'ensemble du groupe du bas-côté nord est orienté vers le sud. Cette « étrangeté », longtemps inexpliquée par la critique, se comprend si l'on considère que ce médaillon sommital matérialise l'axe de la porte latérale nord, d'usage quotidien pour les fidèles. Il invite à se diriger vers la nef et signale un passage physique.

Si les orientations historiographiques sur l'Occident médiéval et l'Orient byzantin ont suivi des évolutions parallèles dans l'intérêt porté à l'image dans sa relation à l'architecture et aux rites qui s'y déroulent, certains spécialistes du Moyen Âge occidental, comme Herbert Kessler, Jean-Claude Schmitt, Jean Wirth ou Daniel Russo, ont mené leurs travaux sur l'image religieuse chrétienne au sein d'une plus large enquête sur l'église-monument, « lieu ecclésial » auquel on reconnaît une fonction sociale majeure articulant l'organisation spatiale de la société médiévale tout entière. Des travaux historiques sur l'ecclésiologie comme *La Maison Dieu* de Dominique Iogna-Prat[18] (2006), touchant à de nombreuses questions relatives aux manifestations visuelles et matérielles de l'Église, confortent également l'étude des images chrétiennes dans cette voie. Au début des années 1990, l'ouvrage pionnier de Jérôme Baschet[19] sur les fresques de l'église de Bominaco, dans les Abruzzes, avait commencé à désenclaver la réflexion sur l'image en contexte ecclésial d'un lien exclusif et passif avec la liturgie, pour rendre aussi à l'église (et à tout ce qu'elle contient) un statut beaucoup plus large que la simple fonction d'abriter le rite[20].

16. A. Nicolaïdès, L'église de la Panagia Arakiotissa à Lagoudéra, Chypre. Étude iconographique des fresques de 1192, *DOP* 50, 1996, p. 97, l'auteur cite Tokalı II et le manuscrit Harley 1810.

17. S. Brodbeck, *Les saints de la cathédrale de Monreale. Iconographie, hagiographie et pouvoir royal à la fin du XII^e^ siècle en Sicile*, Rome 2010 (CEFR 432), n^os^ 9 à 48 pour les martyrs de Sébaste, ici saint Angias (n^o^ 38).

18. D. Iogna-Prat, *Maison Dieu : une histoire monumentale de l'Église au Moyen Âge (v. 800-v. 1200)*, Paris 2006.

19. J. Baschet, *Lieu sacré, lieu d'images* : *les fresques de Bominaco, Abruzzes, 1263 : thèmes, parcours, fonctions*, Paris / Rome 1991 (Images à l'appui 5).

20. Ces réflexions sont prolongées et élargies dans : Id., *L'iconographie médiévale*, Paris 2008, chap. 4 : L'iconographie au-delà de l'iconographie, p. 155-188.

L'étude des processus de spatialisation ecclésiale a ainsi permis de mieux appréhender les rapports sociaux dans l'Occident médiéval[21]. Les historiens de l'art byzantin semblent être restés plus longtemps sous l'emprise du structuralisme et du symbolisme cosmologique de l'église, suivant lesquels l'image est insérée au sein d'un programme dogmatique signifiant, et d'un ensemble d'éléments entretenant des relations étroites et indivisibles[22]. Toutefois, les travaux de Robert Nelson, Leslie Brubaker, Antony Eastmond, Catherine Jolivet-Lévy, Sofia Kalopissi-Verti et Sharon Gerstel, pour ne citer qu'eux, ont révélé aussi le rôle social de l'image qui découle nécessairement de l'étude du commanditaire / donateur, de la réception du décor et du « public » auquel il s'adresse[23]. De telles orientations impliquent une ouverture sur la dimension anthropologique de l'image qui a animé les occidentalistes avec les travaux de Jean-Claude Schmitt et qui, du côté des byzantinistes, trouve un écho dans l'ouvrage novateur de Sharon Gerstel, *Rural lives and landscapes in late Byzantium : art, archaeology, and ethnography*[24]. Par le croisement des sources, l'auteure étudie le village comme une micro-société, où les images sacrées des petites églises, par leur choix, leur iconographie et leur mise en espace, agissent dans le quotidien de la vie rurale et révèlent les mécanismes sociaux du village tardo-byzantin.

Ces approches contextualisantes ont récemment fait émerger aussi bien pour l'Occident médiéval que pour Byzance, de nouvelles problématiques autour de la perception de l'œuvre. Pour le monde byzantin, la peinture d'icônes a été un objet d'étude privilégié, notamment dans ses aspects fonctionnels et dévotionnels, son instrumentalisation lors du rite ou des processions et, plus récemment, sa dimension émotionnelle. L'aspect figuratif et symbolique de l'œuvre passe au second plan pour davantage mettre en avant sa valeur sensorielle et performative, comme en témoignent par exemple les travaux récents de Bissera Pentcheva pour l'Orient et d'Éric Palazzo pour l'Occident[25]. Cet accent porté sur l'expérience individuelle

21. D. Méhu, *Locus, transitus, peregrinatio*. Remarques sur la spatialité des rapports sociaux dans l'Occident médiéval (xie-xiiie siècle), dans *Construction de l'espace au Moyen Âge : pratiques et représentations. Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public, 37e congrès*, Mulhouse 2006, p. 275-293.

22. Voir *infra* p. 14-15.

23. On s'intéresse à des questions d'ordre sociologique, on étudie l'origine et les motivations des commanditaires (voir par exemples les études de S. Kalopissi-Verti et C. Jolivet-Lévy) et l'impact des images sur la société. Citons, entre autres, L. Brubaker, Perception and Conception. Art, Theory and Culture in Ninth-Century Byzantium, *Word and Image* 5, 1989, p. 19-31 ; A. Eastmond, An Intentional Error? Imperial Art and "Miss"-Interpretation under Andronikos I Komnenos, *The Art Bulletin* 76, 1994, p. 502-510. Robert Nelson s'est intéressé très tôt à ces questions, voir notamment son recueil d'articles R. Nelson, *Later Byzantine Painting: Art, Agency and Appreciation*, Aldershot 2006 (Variorum Collected Studies Series 853).

24. S. E. J. Gerstel, *Rural Lives and Landscapes in Late Byzantium: Art, Archaeology and Ethnography*, New York 2015.

25. B. Pentcheva, *The Sensual Icon: Space, Ritual and the Senses in Byzantium*, University Park (PA) 2010 et son dernier ouvrage : Ead., *Hagia Sophia. Sound, Space, and Spirit in Byzantium*, Penn State 2017 ; É. Palazzo, *L'invention chrétienne des cinq sens dans la liturgie et l'art au Moyen Âge*, Paris 2014 (Épiphanie) ; *Les cinq sens au Moyen Âge*, éd. É. Palazzo, Paris 2016 (Patrimoines).

et collective du sacré, qui touche de nombreux travaux depuis les années 2010, conduit à réfléchir sur un environnement plus large encore, quant à la présence et la réception du figuré, en prenant en compte le rôle de la lumière, du son et de l'odeur dans l'espace ecclésial[26]. L'image est alors intégrée à un phénomène expérimental et sensoriel complexe et multidimensionnel qu'elle contribue pleinement à activer, devenant partie intégrante de l'« œuvre d'art totale » qu'est l'église, au sens contemporain du terme.

Appréhender la visibilité et la présence de l'image par la mobilité et la fixit

Dans le sillage des recherches sur l'image et son lieu, *Visibilité et présence de l'image dans l'espace ecclésial. Byzance et Moyen Âge occidental* met au cœur de son propos une interrogation simple : dans l'organisation complexe de l'espace de l'église, les emplacements choisis pour les images qui ornent les murs et les objets ne permettent pas toujours de les voir, d'en déchiffrer le contenu. Certaines images semblent réservées à des fractions de l'assemblée stationnant dans des espaces spécifiques, d'autres sont visibles depuis les principales zones affectées aux fidèles ou aux clercs, d'autres encore sont situées trop haut. Le rapport, a priori évident, entre représentation et visibilité se trouve donc souvent complexifié, contraignant à faire appel à une catégorie alternative : la notion de présence. Analyser la tension existant entre les trois catégories que sont figuration, visibilité et présence implique une étude croisée des sources écrites, des œuvres figurées et des monuments. Deux critères essentiels entrent alors en jeu : la mobilité (le mouvement en général) et la fixité, qui permettent de prendre en compte les multiples jeux d'échelles à l'œuvre dans l'église, impliquant des objets, des manuscrits, des dispositifs liturgiques, des gestes, des déplacements physiques, dialoguant avec un décor appliqué au corps même du monument, épousant le caractère immobile de l'architecture. L'interprétation de la visibilité de l'image et des dynamiques qui animent et structurent le lieu de culte ne peut se passer d'interroger parallèlement les textes liturgiques, monastiques ou littéraires, afin de mettre en rapport le discours des sources avec le témoignage des œuvres.

26. Sur la lumière, outre la contribution de cet ouvrage traitant de cette question, nous renvoyons à la publication récente *La lumière dans les religions du livre : une approche pluridisciplinaire*, éd. J. Bonnéric et N. Panayot, *Chronos*, numéro spécial 32, 2015. Sur le lien entre l'image et la musique dans l'église médiévale, on mentionnera *Resounding Images. Medieval Intersections of Art, Music and Sound*, éd. S. Boynton, D. J. Reilly, Turnhout 2015. Enfin, nous pouvons mentionner le colloque « Religion et sensorialité. Antiquité et Moyen Âge », du Labex Resmed, 5-6 juin 2015, sous la direction de B. Caseau, avec en particulier la communication d'E. Neri : « Construction et perception de la lumière dans les mosaïques protobyzantines ». Sur la notion d'expérience du sacré, voir N. Schibille, *Hagia Sophia and the Byzantine aesthetic experience*, Farnham 2014 et *L'Église, lieu de performances. "In locis competentibus"*, éd. S.-D. Daussy et N. Reveyron, Paris 2016 ; plus largement : *Experiencing Byzantium. Papers from the 44th Spring Symposium of Byzantine Studies, Newcastle and Durham, April 2011*, éd. C. Nesbitt et M. Jackson, Farnham 2013.

Si les objets liturgiques peuvent être « en mouvement » car portés en procession ou activés lors du rite, les images monumentales semblent prisonnières de leur fixité liée au caractère statique des parois, des voûtes, des coupoles qu'elles recouvrent. Toutefois, les éléments architectoniques – arcades, voûtes, pavement – sont fréquemment décrits dans les *ekphraseis* par le mouvement. Dans la célèbre description de Sainte-Sophie par Paul le Silentiaire, les colonnes sont dites dansantes, les arcs s'élancent, les conques jaillissent[27]. Même si ce type de texte est peu fréquent dans les sources occidentales, les poèmes de Venance Fortunat participent d'une même tradition descriptive. L'étude de Michael Roberts[28] a bien montré combien ces textes sont redevables à une tradition littéraire antique de l'*ekphrasis*, pour mieux décrire une scénographie expressive de l'espace ecclésial, grâce à des jeux de lumière, de réfraction, animant constamment (et différemment selon le moment de la journée) le monument. Comme le précise Ruth Webb, les termes employés font partie intégrante du vocabulaire métaphorique de ce genre littéraire, mais l'attribution du mouvement et de l'animation à des entités statiques a également pour but de rendre le sujet vivant et de refléter l'expérience physique vécue dans l'édifice même[29]. Le mouvement appliqué à la description de l'architecture renvoie au déplacement du fidèle dans l'église, pour qui l'architecture est forcément « en mouvement » au gré de son cheminement. Robert Nelson démontre d'ailleurs comment une *ekphrasis* – ici celle de Sainte-Sophie de Constantinople par le patriarche Photios en 867 – a clairement trait à la vision comme démarche active. Il oppose le caractère passif de l'écoute, comme phénomène distant et discontinu, à la dimension dynamique de la vue qui implique une connexion, une immédiateté[30].

Que dire alors de la fixité du décor monumental ? À propos de Byzance, on envisage encore trop souvent – à la suite du célèbre ouvrage d'Otto Demus, *Byzantine Mosaics Decoration* (1948), jalon dans l'historiographie – le décor sur les parois comme construit selon des règles tributaires du dogme et de la conception cosmologique de l'édifice, et reflétant un seul principe organique et indivisible. Le décor monumental

27. R. Webb, The Aesthetics of Sacred Space: Narrative, Metaphor, and Motion in 'Ekphraseis' of Church Buildings, *DOP* 53, 1999, p. 59-74, ici p. 68 ; Ead., *Ekphraseis* of Buildings in Byzantium: Theory and Practice, dans *Ekphrasis. La représentation des monuments dans les littératures byzantine et byzantino-slaves : réalités et imaginaires*, éd. V. Vavřínek , P. Odorico et V. Drbal (Byzantinoslavica LXIX/3 supplementum), Prague 2011, p. 20-32.

28. M. Roberts, Light, Color and Visual Illusion in the Poetry of Venantius Fortunatus, *DOP* 65-66, 2011-2012, p. 113-120.

29. Webb, The Aesthetics of Sacred Space (cité n. 27) ; voir aussi L. James et R. Webb, 'To Understand Ultimate Things and Enter Secret Places': Ekphrasis and Art in Byzantium, *Art History* 14-1, 1991, p. 1-17.

30. R. Nelson, To Say and to See. Ekphrasis and Vision in Byzantium, dans *Visuality before and beyond the Renaissance: Seeing as others saw*, éd. R. Nelson, Cambridge 2000, p. 143-168 ; pour un bilan historiographique des études des descriptions byzantines des œuvres d'art, le genre de l'*ekphrasis*, voir N. Zarras, A Gem of Artistic *Ekphrasis*. Nicholas Mesarites' Description of the Mosaics in the Church of the Holy Apostles at Constantinople, dans *Byzantium, 1180-1204: 'The Sad Quarter of a Century?', National Hellenic Research Foundation. International Symposium 22*, Athènes 2014, p. 261-282.

est alors considéré en tant qu'ensemble indissociable depuis la coupole jusqu'aux parties basses des parois, répondant à des « principes fi es », à un « système ». Deux arguments avancés par Demus méritent d'être reconsidérés : le découpage vertical et le principe organique du décor monumental. Déjà Sharon Gerstel, dans sa thèse de doctorat en 1993, remettait en question le découpage vertical de Demus qui privilégie la coupole au détriment du sanctuaire et qui ne correspond pas à la vision donnée par les textes théologiques[31]. Ainsi, si l'on reprend la *Mystagogie* de Maxime le Confesseur, rédigée au VIIe siècle, on est frappé par l'importance et la fécondité du concept d'espace. Véritable « théologien-architecte », Maxime considère le plan de l'édifice non pas simplement comme des lieux juxtaposés mais comme des entités déterminées par une tension dynamique entre la nef et le sanctuaire[32]. Bien plus tard, Syméon de Thessalonique, au XVe siècle, associe la division de l'église, du narthex au sanctuaire, à une vision métaphorique tripartite depuis la terre jusqu'au saint des saints, au-dessus du firmament et du ciel[33]. Le découpage est donc horizontal, dans une transition et un cheminement, par seuils successifs, tant physiques que spirituels, d'ouest en est. Le décor devient ainsi « divisible », « fractionnable » dans une logique répondant non plus au seul symbolisme cosmologique mais à des points de vue ponctuels et occasionnels liés à un emplacement physique au sein de l'église. Ainsi, les icônes monumentales peintes qui flanquent le *templon* ou prennent place sur les murs adjacents perdent de leur fixité, notamment quand elles sont dédoublées sur le mur oriental du narthex et sur la façade extérieure de l'église. Comme l'a démontré Sophia Kalopissi-Verti, elles matérialisent alors des seuils, manifestant, selon les inscriptions et les épithètes employées, une gradation dans le processus dévotionnel d'intercession, de supplication et de réponse pour le salut et la rédemption[34].

Pour l'aire occidentale, la question du mouvement et de la mobilité vis-à-vis du figuré a trouvé un nouvel essor autour des notions d'*iter*, de *transitus* au sein du *locus* ecclésial, examinées par Didier Méhu et présentes également sous la plume de Jérôme Baschet, Jean-Claude Bonne et Pierre-Olivier Dittmar dans l'ouvrage qu'ils cosignent : *'Iter' et 'locus'. Lieu rituel et agencement du décor sculpté dans les églises romanes d'Auvergne*[35]. L'étude des chapiteaux, mais aussi une saisie globale du décor de l'édifice ecclésial, se font à l'aune d'une conception dynamique de l'église comme bâtiment (comme immeuble), également présente dans les écrits de Sicard de Crémone (1155-1215). L'église devient alors un lieu de mobilité spirituelle, visuelle, physique, un mouvement accompagné, exprimé, exalté par le décor. Un bref extrait

31. Gerstel, *Beholding the Sacred* (cité n. 6), p. 5-6.

32. Maxime le Confesseur, *La Mystagogie*, intr. et trad. M.-L. Charpin-Ploix, Paris 2005, p. 89-90.

33. St. Symeon of Thessalonika, *The Liturgical Commentaries*, éd. S. Hawkes-Teeples, Toronto 2011, p. 91 et suiv.

34. S. Kalopissi-Verti, The Proskynetaria of the Templon and Narthex: Form, Imagery, Spatial Connections, and Reception, dans *Thresholds of the Sacred* (cité n. 14), p. 107-132.

35. J. Baschet, J.-C. Bonne et P.-O. Dittmar, *Iter* et *Locus*. Lieu rituel et agencement du décor sculpté dans les églises romanes d'Auvergne, *Images re-vues* Hors-Série 3, 2012 (publication en ligne : https://imagesrevues.revues.org).

invite à la réflexion autour de cette question du mouvement : « En rythmant la progression longitudinale de la nef et des bas-côtés, ces points de force que sont les chapiteaux contribuent (que leur décor soit majoritairement végétal ou plus historié) à musicaliser l'*iter* qui traverse le lieu rituel »[36].

L'étude du cycle vétérotestamentaire de la nef de Saint-Savin par Jérôme Baschet[37] adosse également son approche à la notion de mobilité, tant narrative que physique, puisqu'il faut parcourir la nef sur toute sa longueur pour percevoir ce décor dans son ensemble et embrasser la continuité de l'histoire qui s'y déploie (fig. 3). C'est justement cette continuité iconographique de la voûte qui organise la mobilité visuelle et programmatique articulée autour de l'axe longitudinal, une mobilité qui s'opère également à un degré spirituel. Si les déploiements d'images et les logiques de sens accompagnent des mouvements visuels tout en structurant et en délimitant l'espace cultuel, la question de la mobilité dans l'église est étroitement connectée à celle de l'orientation de l'édifice de plan basilical, qui domine dans l'Occident médiéval. Les termes du problème sont remarquablement posés par l'étude de Silbe de Blaauw[38], parue en 2010, autour de la notion d'espace liturgique. De Blaauw montre qu'aux origines paléochrétiennes la question du positionnement du célébrant et de la communauté, ainsi que la valorisation des reliques dans cet espace longitudinal qu'est la basilique, se pensent en fonction de l'afflux de lumière naturelle venant animer les surfaces intérieures des sanctuaires. Les interactions précises avec les programmes picturaux sont bien sûr très difficiles à restituer, mais il n'en demeure pas moins que les premières églises basilicales des IV^{e} et V^{e} siècles prennent pleinement en compte le fait que l'espace intérieur où stationnent les fidèles et le clergé ne sont pas visuellement statiques.

Dans *Les voies de l'espace liturgique*, Paolo Piva[39] posait les termes de la mobilité dans le sanctuaire en fonction des parcours destinés à rapprocher les fidèles des reliques qu'ils viennent vénérer, une dynamique structurante pour l'espace cultuel. La réflexion menée sur le déambulatoire et les dispositifs architecturaux accueillant fidèles et célébrants suscite également de nombreuses questions sur les parcours visuels parmi les images dont sont remplies les églises et sur les multiples effets de seuil ainsi occasionnés[40].

36. *Ibid.*, chap. 1, § 30. Sur le mouvement et la mobilité, nous pouvons également citer *Meaning in Motion. The Semantics of Movement in Medieval Art. International Congress on Medieval Studies 42, Kalamazoo* 2007, éd. N. Zchomelidse et G. Freni, Princeton 2011.

37. J. Baschet, La voûte peinte de Saint-Savin : ornementation et dynamique axiale du lieu rituel, dans *L'iconographie médiévale* (cité n. 20), p. 101-124.

38. S. de Blaauw, En vue de la lumière. Un principe oublié dans l'orientation de l'édifice de culte paléochrétien, dans *Art Médiéval. Les voies de l'espace liturgique*, éd. P. Piva, Paris 2010, p. 15-46, ici p. 37-40.

39. P. Piva, Les voies de l'espace liturgique, dans *Art Médiéval. Les voies de l'espace liturgique*, éd. P. Piva, Paris 2010, p. 81-130.

40. Voir les différentes contributions dans *Thresholds of the Sacred* (cité n. 14) et la bibliographie antérieure. Mentionnons également le colloque international et interdisciplinaire : *Le transept et ses espaces élevés dans l'église du Moyen Âge central : pour une nouvelle approche fonctionnelle (architecture, décor, liturgie et son)*, tenu à Lausanne, 20-21 avril 2015, en partenariat avec l'Université catholique d'Angers, organisé par Barbara Franzé et Nathalie Le Luel, dont la publication est très attendue.

Droits numériques non obtenus.

Figure 3 - Vue intérieure du vaisseau central, abbatiale Saint-Savin, Saint-Savin-sur-Gartempe, Vienne, début du XII^{e} siècle (photo : commons.wikimedia.org).

Visibilité, intelligibilité, présence

La visibilité d'une image relève de critères multiples et variables dans le temps : l'architecture, les aménagements liturgiques, la disposition du mobilier. Ainsi, les configurations architecturales, depuis le plan basilical jusqu'au plan en croix grecque inscrite, n'impliquent pas les mêmes degrés de visibilité et jouent sur les continuités, les césures et les ruptures dans l'appréhension visuelle de l'espace et de son décor.

Les différentes clôtures du sanctuaire déterminent, elles aussi, des niveaux de visibilité et d'invisibilité de l'image. Le caractère visible ou non du décor dépend donc de son emplacement dans l'église, de sa hauteur, paramètres ensuite modulés par l'éclairage et la technique mise en œuvre, une délicate combinaison de facteurs ayant des incidences sur la lisibilité et l'intelligibilité du figur [41]. Dans les sources écrites, les images sont évoquées en premier lieu par la lumière, les matériaux et la couleur[42]. Liz James l'a bien souligné, la couleur est elle-même décrite en termes de luminosité, de réflexion et de brillance, caractères qui permettent parfois en définiti e de rendre compte de la technique même de la mosaïque et de sa mise en œuvre[43]. Mais surtout la couleur crée l'animation des formes[44].

Venance Fortunat, dans le premier livre de ses poèmes, évoque en ces termes la basilique Saint-Vivien, près de Saintes : « L'or à profusion étincelle d'un éclat fauve et le pur métal répand ses rayons. Les lambris, achevés avec un art nouveau, fla -boient et l'on croit que l'artiste a donné vie à des animaux sauvages[45] ». Il semble qu'il faille considérer ces descriptions médiévales comme une perception tangible et non simplement allégorique des œuvres. Il a été démontré récemment combien l'*ekphrasis*, par Nicolas Mésaritès, du cycle post-résurrectionnel des Saints-Apôtres à Constantinople était une description détaillée et minutieuse des dix-huit scènes inscrites dans un ensemble cohérent, montrant un réel souci de spatialité qui laisse penser que l'auteur avait les mosaïques sous les yeux lorsqu'il rédigea ce texte[46].

La visibilité du décor se décline également différemment selon le « public » visé et le statut de l'église. Si l'on part du principe – contestable par ailleurs – qu'une image s'adresse à un public spécifique, sa réception ne sera bien entendu pas la

41. Si la notion de hauteur ou d'échelle est encore assez peu prise en considération, on remarquera un intérêt accru pour l'étude de la lumière, que celle-ci soit naturelle ou artificielle

42. Outre la lumière évoquée dans les *ekphraseis*, les *typika* mentionnent les icônes qui font l'objet d'un éclairage artificiel précis ; voir J.-M. Spieser, Le monastère du Pantocrator à Constantinople : le *typikon* et le monument, dans *Many Romes. Studies in Honor of Hans Belting*, éd. I. Foletti et H.L. Kessler, Brno / Lausanne 2015 (Convivium II, 1), p. 202-217. Sur les reflets et les effets de lumière sur les matériaux à partir des sources, voir certaines contributions dans *Manipolare la luce in epoca premoderna. Aspetti architettonici, artistici e filosofici Manipulating Light in Premodern Times. Architectural, Artistic, and Philosophical Aspects*, éd. D. Mondini et V. Ivanovici, Mendrisio / Milan 2014. Voir aussi E. Borsook, Rhetoric or Reality: Mosaics as Expressions of a Metaphysical Idea, *Mitteilungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz* 44, 2000, p. 2-18.

43. L. James, *Light and Colour in Byzantine Art*, Oxford 1996 (Clarendon Studies in the History of Art 15) ; Ead., Color and Meaning in Byzantium, *Journal of Early Christian Studies* 11-2, 2003, p. 223-233.

44. Ead., What Colours were Byzantine Mosaics?, dans *Medieval Mosaics. Light, Color, Materials*, éd. E. Borsook, F. Gioffredi Superbi et G. Pagliarulo, Florence 2000 (Villa I Tatti. The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies 17), p. 35-46, ici p. 44 : par la couleur qui lui donne forme, l'image prend vie et devient réelle, comme l'attestent certains écrits des Pères de l'Église, dont Grégoire de Nysse et Jean Chrysostome.

45. Venance Fortunat, *Poèmes*, éd. et trad. M. Reydellet, Paris 1994, livre I, poème XII, p. 31 : *Quo super effusum rutilans intermicat aurum / et spargunt radios pura metalla suos. / Ingenio perfecta nouo tabulata coruscant / artificemque putas hic animasse fe as.*

46. Zarras, A Gem of Artistic *Ekphrasis* (cité n. 30), p. 263 : « […] his sophisticated language does not create confusion, but rather serves the iconography ».

même si elle est vue par un souverain, un officiant, un moine, un donateur, un laïc ou la communauté des fidèle [47]. En outre, cette potentielle visibilité dépend du cheminement au sein de l'espace sacré et des parcours empruntés quand ces derniers nous sont connus. Si les sources historiques, liturgiques, monastiques et parfois hagiographiques nous renseignent avec précision sur les rites, les hymnes, les prières, le cérémoniel et les processions, elles ne livrent que peu d'informations spatiales précises ou liées à un lieu particulier : c'est toute la difficulté que rencontre Vasileios Marinis dans son étude sur l'architecture et le rite dans les églises de Constantinople entre le IXe et le XVe siècle[48].

La Chapelle Palatine de Palerme offre a contrario – de par son caractère royal, les sources conservées et la richesse de son décor – une étude de cas exceptionnelle autour de la notion de visibilité et de présence de l'image. Située au cœur du Palais des Normands, cette église a fait l'objet d'une *ekphrasis* prononcée par Philagathos de Cerami, intellectuel et moine de langue grecque actif à la cour de Roger II de Sicile (1130-1154)[49]. Dans son sermon, Philagathos fait l'éloge du souverain, le comparant au soleil dont la splendeur domine tout, image reprise dans une homélie du même auteur prononcée pour la fête du Dimanche des Rameaux en présence du roi Roger II. Le souverain faisant son entrée est qualifié de radieux et la célébration est considérée comme une fête aussi bien divine que royale, illuminée de deux splendeurs. Or, la thématique de la lumière est omniprésente dans le décor du bras sud du transept à travers la présence d'un troisième Christ Pantocrator tenant le livre ouvert sur le célèbre verset de l'évangile de Jean (8, 12) « Je suis la lumière du monde », de la scène de la Nativité et, sur le mur sud, du Baptême et de la Transfiguration, deux fêtes de la lumière par excellence[50]. Comme le souligne Slobodan Ćurčić, la personne qui pénétrait par la porte sud était vue depuis le côté opposé, mais aussi depuis l'entrée du sanctuaire, comme intrinsèquement liée à ces images et plus précisément à la scène de l'Entrée du Christ à Jérusalem, située juste au-dessus de la porte (fig. 4)[51]. Une telle visibilité, une telle relation iconographico-fonctionnelle ne pouvait être destinée qu'à la personne du roi, entrant pour son couronnement[52] ou lors d'une fête triomphale comme l'était celle du dimanche des Rameaux pendant laquelle le souverain entrait en grande pompe dans la ville de Palerme puis dans sa propre chapelle.

47. H. Belting, *L'image et son public au Moyen Âge*, Saint-Pierre de Salerne 1998 (1re édition : *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter: Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981).

48. V. Marinis, *Architecture and Ritual in the Churches of Constantinople: ninth to fifteenth Centuries*, New York 2014.

49. M. L. Fobelli, L'*ekphrasis* di Filagato da Cerami sulla Cappella Palatina e il suo modello, dans *Medioevo: i modelli. Atti del Convegno internazionale di studi Parma, 27 settembre-1 ottobre* 1999, éd. A. Quintavalle, Milan 2002, p. 267-275.

50. La thématique de la lumière est notamment développée par E. Borsook, *Messages in Mosaics. The Royal Programmes of Norman Sicily, 1130-1187*, Oxford 1990, p. 33-38.

51. S. Ćur čić , Ulterioti riflessioni sugli aspetti palatini della Cappella Palatina di Palermo, dans *Die Cappella Palatina in Palermo. Geschichte, Kunst, Funktionen*, éd. T. Dittelbach, Swiridoff 2011, p. 377-385, ici p. 380.

52. *Ibid.*

Droits numériques non obtenus.

Figure 4 - Mur sud du sanctuaire, Chapelle Palatine, Palerme, 1143 (photo : Swiridoff Verlag, Künzelsau, 2011).

Un autre passage de l'*Ekphrasis* de Philagathos rend compte de la perception graduelle et de la réception du *decorum* de la Chapelle Palatine. Ainsi lorsque l'auteur s'attarde sur le plafond de la nef, il insiste sur l'aspect finement sculpté de celui-ci, façonné de petits paniers qui en font « une imitation des cieux transparents du Paradis, illuminés d'un cœur d'étoiles »[53]. Philagathos rend compte ici de la technique même des *muqarnas* qui, par une suite d'alvéoles sculptées ou de nids d'abeilles, place le

53. M. Andaloro, Restituire l'insieme e le sue parti, dans *Ibid.*, p. 440-445, ici p. 440 ; Fobelli, L'*ekphrasis* di Filagato (cité n. 49), p. 267 ; A. Nef, *Conquérir et gouverner la Sicile islamique aux XIe et XIIe siècles*, Rome 2011 (BEFAR 346), p. 148-174 : « Quelles approches pour le plafond de la Chapelle Palatine ? ».

spectateur sous un ciel étoilé. Or, celui-ci n'est pas uniquement une métaphore, inspirée de la littérature byzantine, mais bien la perception que l'on en a lorsqu'on se situe physiquement dans cet espace (fig. 5) : si les peintures sont présentes mais difficilement visibles, les formes du plafond le sont et leur réception est bien réelle.

Droits numériques non obtenus.

Figure 5 - Plafond à *muqarnas*, nef, Chapelle Palatine, Palerme, 1143
(photo : Swiridoff Verlag, Künzelsau, 2011).

Le caractère visible ou non des images implique des questionnements autour de leur possible (ou impossible) intelligibilité. Un décor visible n'est pas nécessairement intelligible et, dans cette optique, les inscriptions qui accompagnent les images jouent un rôle complexe qu'il convient d'explorer spécifiquement, tant la relation entre le figuré, les textes et l'espace architectural revêt des formes multiples et ambivalentes. Jeremy Johns a ainsi analysé les inscriptions arabes du plafond qui sont visibles mais non lisibles et viennent souligner visuellement, et de manière signifiante, la forme des étoiles. Il n'en demeure pas moins que ces inscriptions, même si elles n'étaient pas intelligibles, chantent le souverain et la création divine, et valent par leur seule présence[54]. Ainsi, la Chapelle Palatine offre le cas unique d'une démonstration efficace, qui témoigne de la subtilité du langage monumental de l'iconographie et de la sophistication des stratégies de présence, de symbolique et de visibilité de l'image.

54. J. Johns, Arabic Inscriptions in the Cappella Palatina: Performativity, Audience, Legibility and Illegibility, dans *Viewing Inscriptions in the Late Antique and Medieval World*, éd. A. Eastmond, New York 2015, p. 124-147. Lire aussi dans ce même ouvrage la très intéressante introduction d'A. Eastmond, intitulée « Viewing Inscriptions » et articulée autour des thèmes suivants : Writing as art ; Reading and viewing ; Interactions and conversations ; Memory and performativity.

Droits numériques non obtenus.

Figure 6 - Colonne Trajane, Rome, 113
(photo : commons.wikimedia.org).

Pour tenter de résoudre les contradictions impliquées par le positionnement de certaines images hors de vue, Beat Brenk[55], dans un article paru en 2005, s'appuie sur une brève étude de Paul Veyne sur la colonne Trajane[56]. Une analogie avec la représentation de la Guerre contre les Daces, dans un grand souci de détail jusqu'au sommet mais visible sur quelques spires seulement (fig. 6), conduit Brenk à prendre en considération l'idée d'un « art d'expression » appliquée à l'art médiéval. C'est par cette formule que Paul Veyne qualifie une image à fort contenu narratif et sémantique, mais qu'un dispositif spatial empêche d'être décryptée : des images présentes et visibles – bien que réduites et floutées pour l'œil du fait de la hauteur où elles se hissent –, mais pas nécessairement intelligibles. Cette approche interroge la tension existant entre le processus de structuration de l'espace par le figuré et la possibilité de percevoir ces mêmes images. Brenk conclut finalement que ce sont les ambitions et les moyens rhétoriques voulus par le commanditaire qui déterminent ce qui est visible, et compréhensible ou non. Cependant, les propositions théoriques de Paul Veyne, à propos de la colonne Trajane, recelaient des potentialités théoriques larges[57], allant au-delà de ce qu'en retient Beat Brenk, notamment autour d'une dissociation de principe entre une image et sa réception visuelle directe, et de l'idée qu'une partie du figuré non seulement peut mais doit échapper au egard.

La magistrale synthèse d'Herbert Kessler, intitulée *Seeing medieval Art*[58], parue en 2004, consacre à cette question un chapitre venant parachever un ensemble de catégories matérielles et sémantiques. Sept parties successivement intitulées *La matière*, *La fabrication*, *L'esprit*, *Le livre*, *l'Église*, *La vie (et la mort)*, *Performance*, se concluent sur la question du voir (*Seeing*), notion maintes fois analysée dans ses travaux sur l'iconographie. Qu'est-ce qu'implique la visibilité de l'image de Dieu dans le sanctuaire ? Kessler rappelle la force de cette interrogation, d'apparence pourtant assez simple, en évoquant les représentations de l'Ascension montrant le Christ représenté à demi, déjà soustrait à la vue de ses disciples (fig 7)[59]. En effet, renvoyant à Augustin, il affirme que ce choix iconographique participe de l'idée que le Christ devait disparaître de la vue de ses contemporains afin qu'ils puissent adresser à sa divinité l'amour ressenti pour sa personne. Une image à demi visible possède donc bien, dans cette partialité même, la faculté d'évoquer des réalités supérieures.

55. B. Brenk, Visibility and Partial Invisibility of Early Christian Images, dans *Seeing the invisible in Late Antiquity and the Early Middle Ages*, éd. G. de Nie, K. F. Morrison et M. Mostert, Turnhout 2005, p. 139-184.

56. P. Veyne, Propagande expression roi, image idole oracle, dans *La Société romaine*, Paris 1991, p. 311-342 (initialement paru dans *L'Homme* 114, avril-juin 1990). Ce texte a été opportunément réédité sous la forme d'un petit livre (Éditions Arkhê, Paris, 2011), accompagné d'un article de Louis Marin portant également sur la colonne Trajane, et d'une introduction de François Lissarague.

57. Quelques suggestions : A.-O. Poilpré, Introduction, dans *Faire et voir l'autorité pendant l'Antiquité et le Moyen Âge : images et monuments, Actes de la journée d'études tenue à Paris le 14 novembre 2014 – INHA*, éd. A.-O. Poilpré, Paris 2016, publié en ligne sur le site de l'HiCSA (http://hicsa.univ-paris1.fr), p. 2-14.

58. H. L. Kessler, *Seeing Medieval Art*, Peterborough Ont. 2004 (Rethinking the Middle Ages 1).

59. Quelques exemples : Évangiles de Saint-Omer (Abbaye de Saint-Bertin), New York, Pierpont Morgan Library, M. 333, fol. 85 (vers 1000) ; Épistolaire de Giovanni da Gaibana, Padoue, Bibl. Capitolare, ms. E2, fol. 51v (1259).

Figure 7 - Évangiles, Saint-Omer (abbaye Saint-Bertin), New York, Pierpont Morgan Library, M. 333, fol. 85, vers 1000 (photo : Pierpont Morgan Library).

Ainsi, les images, prises individuellement et quel que soit leur support, atteignent une dimension anagogique, au-delà de leur valeur sémantique. Le développement de la théologie de l'image au XII[e] siècle en Occident témoigne de l'intérêt croissant des théologiens pour cette question, autour d'une définition plus précise de ce mouvement spirituel cheminant du visible vers l'invisible et le divin[60]. L'important pour l'image est d'exister sans nécessairement être visible, ce qui suppose alors d'appréhender la notion de *présence*, articulée à l'idée que celle-ci se justifie par l'économie symbolique du lieu et non nécessairement par sa réception[61].

La prudence est donc de mise, tant nos connaissances sur le « public » auquel étaient destinées les images, sur les cheminements et parcours au sein de l'église, sur les critères de visibilité de l'époque, sont lacunaires. Certaines approches « globales », certes novatrices, s'éloignent parfois de l'œuvre elle-même, amenant à des conclusions théoriques détachées de la réalité matérielle de l'objet ou de l'image. Il est donc nécessaire d'aborder cette thématique non seulement à travers des études de cas précis, mais aussi en interrogeant parallèlement les sources. Dans cette perspective, le dialogue entre Orient et Occident apporte sur ces questions de nouvelles pistes de réflexion, dans une chronologie longue depuis l'Antiquité tardive jusqu'à la fin du Moyen Âge. Si les approches méthodologiques des dernières décennies se rejoignent dans l'étude des images et de l'espace ecclésial, les contextes sont distincts. Alors que la Querelle des images à Byzance contribue à la naissance d'une véritable théologie de l'icône et à une théorisation précise de la légitimité de l'image figuré [62], l'Occident maintient depuis le VI[e] siècle et Grégoire le Grand[63] une conception de l'image chrétienne fondée sur trois principales fonctions : remémorer, consolider la connaissance des histoires saintes, élever vers Dieu, auxquelles peut s'ajouter l'ornement du temple divin[64]. Mais, dans un cas comme dans l'autre, l'image demeure un enjeu ecclésial de premier plan, une nécessité inhérente à l'existence même des lieux rituels.

* * *

60. Parmi de nombreuses références traitant de ces questions : *Art et Réforme grégorienne en France et dans la Péninsule ibérique*, éd. B. Franzé, Paris 2015 ; C. Rudolph, *The Mystic Ark: Hugh of Saint Victor, art and thought in the twelfth century*, New York 2014 ; *The Mind's eye: art and theological argument in the Middle Ages*, éd. F. Hamburger et A.-M. Boucher, Princeton 2006 ; J. Wirth, *L'image à l'époque romane*, Paris 1999.

61. L'image – qui dans la pensée byzantine est aussi bien « l'image figuré » que l'image dans le sens où l'emploient les théologiens « l'Eucharistie est l'image du Christ » – entretient un rapport très fort avec la vérité, voir Spieser, Liturgie et programmes (cité n. 6), p. 578.

62. Voir notamment l'ouvrage récent : *L'icône dans la pensée et dans l'art. Constitutions, contestations, réinventions de la notion d'image divine en contexte chrétien*, éd. K. Mitalaité et A. Vasiliu, Turnhout 2017 (Studies in Byzantine History and Civilization 10).

63. Baschet, *L'iconographie médiévale* (cité n. 20), p. 26-33 ; C. Chazelle, Pictures, Books and the Illiterate: Pope Gregory I's Letters to Serenus of Marseille, *Word and Image* 6, 1990, p. 138-153 ; H. L. Kessler, Pictorial Narrative in Antiquity and Church Mission in Sixth-Century Gaul, dans *Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages*, éd. H.L. Kessler et M. Shreve Simpson, Washington DC / Hanovre 1985 (Studies in the History of Art 16), p. 75-91.

64. Baschet, *L'iconographie médiévale* (cité n. 20), p. 33-35.

Les cinq chapitres thématiques qui organisent cet ouvrage regroupent des articles apportant réponses et approfondissements aux questions soulevées ici.

Dans un premier temps, le bilan historiographique dressé par Jean-Pierre Caillet revient sur les principaux accents de la recherche à propos des relations entre image et espace cultuel dans l'Occident, plaidant en fin de compte en faveur d'un décloisonnement culturel et géographique favorisé par de nouveaux cadres méthodologiques. À Byzance, les grands enjeux de l'image chrétienne, mis en lumière par Jean-Michel Spieser, relèvent également d'une relation étroite et dynamique entre l'espace et l'image, dans laquelle le décor devient, dans son ensemble, une véritable présence du sacré et, dans certaines de ses parties, l'objet de pratiques dévotionnelles, révélant les degrés d'une interaction subtile entre l'action cultuelle et le figuré

Le deuxième volet aborde, par l'analyse des textes sacrés et des rites, la relation entre l'image spirituelle, animée par la prière, et l'espace intérieur, individuel. Il s'agit également d'une image rendue active et sensible par l'intervention du son et de la lumière. Dans son étude du chant des psaumes dans l'Antiquité tardive, Georgia Frank révèle une image pratiquée, sensible et affective, vécue intérieurement et répondant à la mobilité du cheminement tant physique que spirituel des pèlerinages. Pour le XIIe siècle, à partir de deux manuscrits clunisiens, Susan Boynton montre que l'image participe, conjointement avec la musique et les textes chantés, à l'élaboration d'un espace spécifiquement clunisien, à la fois spirituel et sensible. Sharon Gerstel fait un constat similaire pour le monde byzantin en s'attachant au rôle des émotions et du son dans l'appréhension et la perception du décor des églises monastiques tardobyzantines. Enfin la lumière, composante essentielle de l'animation d'un espace, est abordée par Nicolas Reveyron comme vecteur privilégié de l'image, dans sa performativité iconique et son efficacité sacramentelle

L'objet dans l'espace ecclésial occupe la troisième partie qui interroge les mouvements de l'image elle-même, et de son support, selon trois pôles essentiels aux pratiques religieuses chrétiennes : les icônes, propres au monde byzantin, les objets liturgiques et les reliquaires portatifs. Le lien entre l'action du rite, l'expérience dévotionnelle, la représentation figurée et l'artefact qui en est le support apparaît dans toute sa complexité. La croix d'autel en Occident, présentée par Alain Rauwel, joue de multiples rôles dans le sanctuaire, tour à tour image-objet, image dévotionnelle, image fi e sur l'autel ou mobile dans l'assemblée des fidèle : elle recouvre alors des temporalités plurielles. Autour des écrits de Théodore Stoudite, Olivier Delouis questionne l'oralité et la catéchèse de l'image, le lien entre la pensée théologique du moine et son expérience personnelle et sensible de l'icône. Le contexte des processions publiques des objets dévotionnels, mis en scène et déplacés dans et autour de l'église, est illustré par deux cas d'étude. Maria Parani considère sous un nouvel angle les icônes mariales à Constantinople – la Vierge des Blachernes et l'Hodigitria –, en s'attachant, à partir des sources écrites, aux conditions pratiques, visuelles, physiques et émotionnelles d'exposition et de réception de ces célèbres icônes, parfois dissimulées par un voile, puis révélées, tantôt fi es, tantôt mobiles. Ce sont également des stratégies d'exhibition et de dissimulation qui activent la *praesentia* et la *potentia* des reliquaires portatifs byzantins importés dans la Sienne du XIVe siècle, analysées

par Stefania Gerevini ; un phénomène jouant aussi sur l'habituelle dialectique contenant / contenu, dans laquelle est pleinement impliqué le décor figuré

Le quatrième chapitre est consacré aux images monumentales, appréhendées à travers les liens qui les unissent aux dynamiques spatiales du lieu de culte et aux multiples jeux d'échelle qui s'opèrent dans l'église. Ses cinq contributions explorent les logiques spatiales et rituelles opérant au sein de l'église dans les programmes figurés qui en couvrent les parois, confrontant mobilité rituelle et fixité de l'image, espace hiérarchisé et intelligibilité des représentations.

À travers le complexe monumental de Cimitile et les textes de Paulin de Nole, Didier Méhu montre que la porte et l'autel, comme lieux liminaires, sont unis dans une dynamique de répétition et de complémentarité des signes qui les caractérisent.

Les interactions entre l'espace, les images et les acteurs sont éclairées par les contributions d'Isabelle Marchesin et d'Annemarie Weyl Carr. I. Marchesin démontre les rapports dynamiques et les modalités de mise en relation des œuvres rassemblées à Saint-Michel d'Hildesheim au XI[e] siècle où architecture, mobilier liturgique, objets, décor et acteurs du lieu forment un réseau d'action et de sens pour créer l'église idéale projetée par son commanditaire-concepteur, Bernward. À partir des Jugements derniers des églises monastiques chypriotes, A. Weyl Carr révèle la logique d'un programme éclaté, lié aux seuils, aux passages et aux circulations des moines, autour de la dialectique de la récompense et du châtiment, de la foi et de la culpabilité.

Dans une perspective similaire d'interaction, Maréva U et Véronique Deur-Petiteau interrogent les lieux de passage et de transition dans l'église. La première considère les seuils, les portes et les arcades dans les églises médiobyzantines, à travers les images et leurs inscriptions, révélatrices d'une fonction et d'une symbolique précises, articulées à une progression spatiale et à une logique performative. La seconde pointe le rôle essentiel des espaces d'entrée et de transition – exonarthex, chapelles, tribunes, tours – dans les monuments ecclésiaux de Serbie : doués de fonctions et d'usages multiples, ces lieux sont marqués par des jeux subtils entre images monumentales, rite liturgique et cérémonial royal.

Le cinquième volet s'attache enfin aux inscriptions dans le décor figuré, une constante, à Byzance comme en Occident, d'où résulte souvent un ensemble plastique et sémantique dans lequel les signes inscrits et les images sont indissociables. Le dialogue entre images et inscriptions dans l'église est abordé par deux études menées sur les peintures byzantines de Cappadoce par Catherine Jolivet-Lévy et sur le décor monumental en Catalogne par Vincent Debiais. Dans l'une et l'autre, l'écrit manifeste son rôle dans la structuration et l'unité de l'image. Le texte, dans sa disposition et ses ruptures, intimement lié au figuré qu'il accompagne, affirme sa dimension liturgique, mémorielle et communicative. La réception, la visibilité et l'intelligibilité de ces constructions iconographiques – et épigraphiques – sont délicates à appréhender. Ainsi Madeline H. Caviness suggère-t-elle plus largement, dans le cas du vitrail, l'idée d'une performativité croisée des images, de la lumière, du rite et des inscriptions, dont la lisibilité devient secondaire.

Sulamith Brodbeck et Anne-Orange Poilpré
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

L'image dans l'espace sacré :
une question et ses enjeux

L'image dans l'édifice cultuel en ccident médiéval : bilan historiographique d'un siècle de réflexions et potentielles ouvertures

Jean-Pierre Caillet

Dans le titre même du cycle de conférences où s'insère la présente communication, c'est le terme de *visibilité* qui a été essentiellement pris en compte ; cela dans son acception la plus littérale, en certains cas du moins : quelles images sont visibles dans telle ou telle partie de l'édifice, et par qui ? Mais également, en un sens second et de plus large portée, il faut envisager ce que donnent à voir ces images ; c'est-à-dire, le message qu'elles sont censées délivrer. Nous développerons cet examen en cinq points, en évoquant tour à tour [1°] les études focalisées sur la mise en rapport de ces images avec les grandes thématiques textuelles de la théologie, [2°] celles qui relient le déploiement de l'imagerie à la structuration et à l'articulation de l'édifice, [3°] celles qui s'attachent aux caractères spécifiques attestés aux derniers siècles du Moyen Âge, [4°] celles qui considèrent l'imagerie comme expression d'identité et / ou d'affirmation de pouvoir, [5°] et enfin celles qui tendent à dégager l'ascendant des modèles et usages du monde byzantin sur l'imagerie occidentale.

1. Imagerie et grandes thématiques textuelles de la théologie

Ce parcours historiographique débute avec Émile Mâle. Celui-ci, dès 1898[1], posait les bases d'une démarche visant à expliciter la teneur d'un programme figuré complexe par sa mise en relation directe avec un texte théologique (en l'occurrence, le *Speculum Maius* de Vincent de Beauvais) ; il insistait aussi sur la nature symbolique des sujets, conçus par les clercs pour engager les fidèles vers l'accès aux réalités supérieures. Moyennant de multiples nuances, et en affinant très sensiblement l'interprétation par une approche d'ordre plus proprement iconologique (c'est-à-dire prenant en compte les aspects pertinents du contexte de la création de l'œuvre, suivant ce que prônait Erwin Panofsky en 1939[2]), nombre d'études mentionnées dans le premier volet ci-après s'inscrivent dans ce sillage.

1. É. Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris 1898.
2. E. Panofsky, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Oxford 1939.

On fera état des principales parmi celles qui abordent les grands thèmes dogmatiques, et en priorité celles relatives à la personne divine elle-même. Quant à l'émergence et aux premiers développements de l'image christique, il faut naturellement renvoyer à André Grabar pour l'ascendant de l'art impérial[3], et à sa remise en cause par Thomas Mathews sur la base d'analogies plus étroites avec l'iconographie religieuse païenne[4] ; et quant à cette même phase (et à ses prolongements byzantins), on doit naturellement aussi prendre en compte le tout récent ouvrage de Jean-Michel Spieser, qui envisage l'évolution de cette image depuis ses origines dans l'art funéraire jusqu'à la défaite de l'iconoclasme religieux[5]. Ensuite, et plus spécifiquement pour le devenir de l'image de la Majesté divine au Haut Moyen Âge occidental, Anne-Orange Poilpré s'est attachée à souligner une connotation décisivement ecclésiologique, l'institution revendiquant ainsi sa prérogative en matière de diffusion de l'enseignement du Christ[6]. Considérant le même sujet, Piotr Skubiszewski (1993/94 et 2006) a étendu l'investigation jusqu'au Moyen Âge « central »[7] et – surtout – établi le lien entre la localisation de cette image dans l'abside (ou à la clé de voûte du chœur) et la célébration eucharistique dans l'aire correspondante[8].

Pour les traductions figurati es de la vision johannique d'*Apocalypse* 4, on dispose des travaux d'Yves Christe, où se trouve particulièrement valorisé l'impact de textes engageant à la reconnaissance d'une illustration de la gloire présente de Dieu[9]. Quant au Jugement dernier, le même auteur a relevé la relative rareté, jusqu'au XIII^e siècle du moins, de la représentation des scènes infernales[10] ; ce qui, selon lui, suggère que cette iconographie revient aussi à une image de la gloire présente de Dieu, « tant bien que mal adaptée à l'évocation du sort de l'humanité à la fin des temps ». C'est Jérôme Baschet qui, entre-temps, a eu lieu de s'attacher à la mutation advenue en concomitance avec la pensée des Victorins et des disciples de Thomas d'Aquin, et se traduisant justement par une illustration très détaillée de cet Enfer[11]. Mais pour le Jugement en propre, il faut encore faire cas des récentes

3. A. Grabar, *Christian Iconography. A Study of its Origins*, Princeton 1968 (et version française *Les voies de la création en iconographie chrétienne*, Paris 1979).
4. T. Mathews, *The Clash of Gods. A Reinterpreation of Early Christian Art*, Princeton 1993 (et édition revue, Princeton 1999).
5. J.-M. Spieser, *Images du Christ. Des catacombes aux lendemains de l'iconoclasme*, Genève 2015.
6. A.-O. Poilpré, *Maiestas Domini. Une image de l'Église en Occident (V^e-IX^e siècle)*, Paris 2005.
7. P. Skubiszewski, Majestas Domini et liturgie, dans *Cinquante années d'études médiévales. Actes du colloque organisé à l'occasion du cinquantenaire du CÉSCM, Poitiers*, 2003, éd. C. Arrignon, M.-H. Dediès, C. Galderisi et É. Palazzo, Turnhout 2006, p. 309-408.
8. P. Skubiszewsi, Du décor peint des absides romanes aux clés de voûte sculptées des églises gothiques : l'exemple de la cathédrale de Noyon, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 46/47, 1993/94, p. 689-698.
9. Voir principalement Y. Christe, *L'Apocalypse de Jean. Sens et développement de ses visions synthétiques*, Paris 1996.
10. Y. Christe, *La vision de Matthieu (Matth. XXIV-XXV). Origines et développement d'une image de la Seconde Parousie*, Paris 1973 ; Id., *Jugements derniers*, La Pierre-qui-Vire 1999, et en particulier p. 351 pour la citation qui suit ci-après.
11. J. Baschet, *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'Enfer en France et en Italie (XII^e-XV^e s.)*, Rome 1993.

propositions de Marcello Angheben, tendant à identifier dès le XII^e siècle la représentation d'un jugement individuel immédiat, distinct du Jugement universel fina [12] ; ce qui au demeurant pose problème, ainsi qu'il apparaît dans un compte rendu d'Yves Christe[13].

La figu e mariale a, quant à elle, suscité deux études menées presque parallèlement par Philippe Verdier[14] et Marie-Louise Thérel[15] ; c'est le sujet du couronnement qui y est plus spécifiquement abordé, débouchant d'ailleurs sur deux interprétations assez différentes : expression de l'apothéose de l'humanité rachetée aux termes de la perspective eschatologique pour Verdier, triomphe de l'institution ecclésiale pour Thérel. William Tronzo a pour sa part voulu souligner, à travers les exemples romains de Santa Maria in Trastevere et Santa Maria Maggiore, l'inflexion attestée vers la fin du XIII^e siècle en termes d'« humanisation » de la figu e de la Vierge[16]. Enfin, c'est dans une perspective temporelle allant de l'époque paléochrétienne au XIV^e siècle que Daniel Russo a voulu retracer la tradition iconographique de Marie ; cela en y dégageant un premier moment « romain » d'affirmation, puis un moment « impérial » sous les Carolingiens et Ottoniens, et un moment « grégorien » à partir du XI^e siècle[17].

C'est aussi dans la veine proprement théologique que l'on a pu lire des programmes de caractère narratif faisant intervenir les péripéties christiques, mariales, apostoliques et celles relatives à divers saints : ainsi dans les verrières basses de la cathédrale de Chartres, que Colette et Jean-Paul Deremble (1993) envisagent à la lumière des conceptions ecclésiologiques – et de la réflexion typologique – de l'école locale[18]. La pensée typologique était d'ailleurs également prévalente dans la basilique Saint-François d'Assise, où Serena Romano s'est notamment attachée aux cycles parallèles du Christ et du saint dédicataire dans l'église basse, ainsi qu'à l'ascendant d'une pensée franciscaine rapidement très tributaire de Rome pour le développement de l'ensemble du programme[19].

12. M. Angheben, *D'un Jugement à l'autre. La représentation du Jugement immédiat dans les Jugements derniers français : 1100-1250*, Turnhout 2013.
13. Y. Christe, compte rendu de M. Angheben, D'un jugement à l'autre, *Bulletin monumental* 173/2, 2014, p. 272-275.
14. P. Verdier, *Le couronnement de la Vierge. Les origines et les premiers développements d'un thème iconographique*, Montréal / Paris 1980.
15. M.-L. Thérel, *Le triomphe de la Vierge-Église. À l'origine du portail occidental de Notre-Dame de Senlis : Sources historiques, littéraires et iconographiques*, Paris 1984.
16. W. Tronzo, Apse Decoration, the Liturgy and the Perception of Art in Medieval Rome. S. Maria in Trastevere and S. Maria Maggiore, dans *Italian Church Decoration of the Middle Ages and Early Renaissance*, éd. W. Tronzo, Bologne 1989, p. 167-193.
17. D. Russo, Les représentations mariales dans l'art d'Occident. Essai sur la formation d'une tradition iconographique, dans *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, éd. D. Iogna-Prat, É. Palazzo et D. Russo, Paris 1996, p. 175-291.
18. C. Manhes-Deremble, avec la collaboration de J.-P. Deremble, *Les vitraux narratifs de la cathédrale de Chartres. Étude iconographique*, Paris 1993.
19. S. Romano, *La basilica di S. Francesco ad Assisi. Pittori, botteghe, strategie narrative*, Rome 2001, en particulier p. 15-48 et 179-206.

Les sujets moraux, enfin, ont pu s'avérer passibles d'une interprétation d'ordre théologique. C'est ce qu'a mis en lumière Bruno Boerner avec, en particulier, l'avènement d'une nouvelle iconographie des vertus et des vices au portail central de Notre-Dame de Paris, en lien avec le débat alors en cours dans le milieu des chanoines à l'origine de l'établissement de l'Université[20].

2. Imagerie et structuration / articulation de l'édifice cultuel

Un autre type de démarche a été esquissé, en particulier, par Adolf Katzenellenbogen dans son étude des programmes sculptés de la cathédrale de Chartres[21]. Sans renoncer pour autant à la mise en relation avec les écrits théologiques contemporains, il s'est en effet livré à une analyse véritablement « pré-structuraliste » d'une composante essentielle de cet ensemble, le portail marial de la façade ouest : les schémas de composition y valorisent nettement l'importance de l'eucharistie et engagent non moins efficacement à la reconnaissance de la Vierge comme *Sedes Sapientiae.*

Mais c'est sans doute Jérôme Baschet qui, avec sa lecture du programme pictural de l'église de Bominaco (Abruzzes), a imposé le plus éloquemment l'opportunité d'une approche de cette nature : cela par une investigation portant sur la composition de chaque sujet (et en y incluant les ornements en tant qu'éléments signifiants), mais aussi sur la syntaxe déterminée par les associations de ces sujets, et leur distribution même dans les différentes aires et zones d'articulation de l'édifice, en prenant naturellement en compte la destination spécifique de chacune d'elles[22]. Cette méthode, visant à dégager les véritables fonctions de l'image et son importance dans la structuration de l'espace ecclésial, est depuis lors, à juste titre, de pleine actualité ; en témoignent, par exemple, les études de cas récemment rassemblées par Cécile Voyer et Éric Sparhubert[23]. Parmi les travaux en ce même sens qui ont vu le jour dans l'intervalle, on peut notamment renvoyer à ceux de Marcia Kupfer et de Marcello Angheben (2003), portant respectivement sur les programmes picturaux du XII^e^ siècle dans le diocèse de Bourges[24] et sur les chapiteaux romans de Bourgogne[25] ; tous deux y décryptent la réelle cohérence dans la distribution de sujets à première vue en ordre anarchique et la pertinence de leur affichage dans telle ou telle partie de l'édifice

20. B. Boerner, Réflexions sur les rapports entre la scolastique naissante et les programmes sculptés du XIII^e^ siècle, dans *De l'art comme mystagogie. Iconographie du Jugement dernier et des fins dernières à l'époque gothique (Actes du Colloque de la Fondation Hardt, Genève, 13-16 février 1994)*, éd. Y. Christe, Poitiers 1996, p. 55-69, puis surtout Id., *Par caritas par meritum. Studien zur Theologie des gotischen Weltgerichtsportals in Frankreich – am Beispiel des mittleren Westeingangs von Notre-Dame in Paris*, Fribourg 1998.

21. A. Katzenellenbogen, *The Sculptural Programs of Chartres Cathedral: Christ, Mary, Ecclesia*, Baltimore 1959.

22. J. Baschet, *Lieu sacré, lieu d'images. Les fresques de Bominaco, Abruzzes, 1263. Thèmes, parcours, fonctions*, Paris / Rome 1991 (Images à l'appui 5).

23. *L'image médiévale : fonctions dans l'espace sacré et structuration de l'espace cultuel*, éd. C. Voyer et É. Sparhubert, Turnhout 2012 (Culture & société médiévales 22).

24. M. Kupfer, *Romanesque Wall Painting in Central France. The Politics of Narrative*, New Haven / Londres 1993.

25. M. Angheben, *Les chapiteaux romans de Bourgogne. Thèmes et programmes*, Turnhout 2003.

D'autres études, également orientées vers l'appropriation de l'imagerie à une composante spécifique de l'église, ont apporté des éclairages décisifs. On peut en particulier évoquer, pour les portails, celle de Peter Klein avec, pour Moissac notamment, la distinction entre les sujets conçus pour l'appréhension immédiate par les pèlerins laïcs et ceux qui étaient propres à susciter la méditation des clercs[26]. Pour la clôture occultant aux fidèles la vision du chœur et de la célébration qui y trouvait place, on mentionnera les travaux de Jacqueline Jung[27] et ceux de Fabienne Joubert (pour le jubé de Bourges d'abord, puis avec des remarques générales)[28] ; la thématique de la Passion s'avère y avoir été privilégiée, dans une formulation narrative très concrète – donc très accessible –, et en reprenant volontiers des péripéties attestées dans les recueils de prédication contemporains. En pénétrant ensuite dans l'aire du chœur, il faut naturellement se focaliser sur l'autel lui-même dont, à partir du Moyen Âge « central », l'imagerie se développe sur le retable. Pierre-Yves Le Pogam a produit un panorama de l'évolution générale de cette formule jusqu'au début du XV^e siècle[29]. Et pour cette même aire chronologique, on dispose aussi des actes d'un colloque tenu à Groningue, édités par Justin Kroesen et Viktor Schmidt[30] ; en particulier, un article de Louis van Tongeren y fait état, à partir d'*ordinaires* relatifs à des églises néerlandaises, des variantes iconographiques d'une de ces églises à l'autre, ainsi que d'un autel à l'autre dans chacune d'elles, et en fonction encore des fêtes à célébrer[31]. À ce propos encore, on peut renvoyer à l'ouvrage dirigé par Christian Heck qui traite du retable d'Issenheim, dans le cadre des réalisations de cet ordre au nord des Alpes à la fin du Moyen Âge[32] ; un article de Piotr Skubiszewski, notamment, s'y attarde à ce qui intervient alors en rapport avec les usages liturgiques et dévotionnels, et souligne l'évolution du traitement des figu es avec le souci de « constituer une vision unitaire de l'homme au ciel et du ciel descendant sur la terre »[33]. Le cas des retables à transformations, qui se multiplient au XV^e siècle,

26. P. K. KLEIN, Programmes eschatologiques, fonction et réception historique des portails du XII^e siècle : Moissac - Beaulieu - Saint-Denis, *CCM* 23, 1990, p. 318-349 et pl. I-XVI.
27. J. E. JUNG, Beyond the Barrier: the Unifying Role of the Choir Screen in Gothic Churches, *The Art Bulletin* 82/4, 2000, p. 622-657 ; ID., Seeing through Screens: the Gothic Choir Enclosure as Frame, dans *Thresholds of the Sacred: Architectural, Art Historical, Liturgical and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West*, éd. S. E. GERSTEL, Washington DC 2006, p. 184-213.
28. F. JOUBERT, *Le jubé de Bourges*, Paris 1994 ; ID., *La sculpture gothique en France. XII^e-XIII^e siècles*, Paris 2008, ici p. 116-119.
29. *Les premiers retables (XII^e-début du XV^e s.). Une mise en scène du sacré*, éd. P.-Y. LE POGAM, Paris 2009.
30. *The Altar and its Environment. 1150-1400*, éd. J. E. KROESEN et V. M. SCHMIDT, Turnhout 2009.
31. L. VAN TONGEREN, Use and Function of Altars in Liturgical Practice According to the Libri Ordinarii in the Low Countries, dans *The Altar and its Environment*, éd. KROESEN et SCHMIDT (cité n. 30), p. 261-274.
32. *Le retable d'Issenheim et la sculpture au Nord des Alpes à la fin du Moyen Âge*, éd. C. HECK, Colmar 1989.
33. P. SKUBISZEWSKI, Le retable gothique sculpté : entre le dogme et l'univers humain, dans *Le retable d'Issenheim*, éd. HECK (cité n. 32), p. 13-47, p. 35 pour la présente citation.

a été spécifiquement abordé dans un ouvrage édité par Hartmut Krohm et Elke Öldermann[34], incluant une contribution de Christian Heck sur le retable d'Issenheim, à nouveau, depuis la réalisation initiale de son programme sculpté jusqu'à ses compléments peints[35]. Si l'on se tourne, à présent, vers l'amont de ce dispositif cultuel, Jean-Pierre Caillet a eu lieu d'envisager le passage de l'*antependium* au retable dans la production d'orfèvrerie, longtemps prédominante dans les sanctuaires majeurs[36]. Il a aussi, en réaction à certaines propositions de Henk van Os à propos des retables italiens[37], tenté de préciser les interférences – en termes de visibilité, notamment – entre l'image apposée sur la table eucharistique et le positionnement du célébrant[38].

Toujours quant à l'imagerie de ce dispositif d'importance primordiale, on ne saurait non plus passer sous silence l'ouvrage d'Éric Palazzo sur les autels portatifs[39]. Là aussi, le rapport à la fonction liturgique se voit largement pris en compte dans l'analyse de l'iconographie ; mais par-delà encore le lien avec la réflexion théologique qui détermine ici la définition 'un espace sacré hors même de l'édifice ecclésial

On peut d'ailleurs prolonger cette « extension » hors du cadre de l'église proprement dite en suivant Peter Klein, sous l'égide duquel ont été publiés les actes d'un colloque consacré aux aspects topographiques, fonctionnels et iconographiques des cloîtres[40]. Dans sa contribution personnelle, il met en lumière le caractère souvent « programmatique » de l'imagerie des chapiteaux de la galerie longeant l'église ; cela en rapport avec le passage des processions festives, la proximité de la salle capitulaire et, en certains cas du moins, le déroulement du rite du *mandatum pauperum.*

3. Caractères spécifi ues de l'imagerie des derniers siècles du Moyen Âge

Les orientations religieuses spécifiques de la fin du Moyen Âge ont fait l'objet de non moins significati es publications. Ainsi Henk van Os, dans le livre-catalogue d'une exposition tenue à Amsterdam et Londres, relève de nouveaux accents dans la narration évangélique, l'exploitation soutenue de la *Légende dorée*, ainsi que l'importance des « portraits sacrés » reprenant le principe des icônes byzantines (point sur lequel nous aurons d'ailleurs lieu de revenir). Il souligne aussi la fortune de sujets particulièrement propres à susciter l'émotion la plus spontanée (comme

34. *Flügelaltäre des späten Mittelalters*, éd. H. Krohm et E. Öllermann, Berlin 1992.

35. C. Heck, De Nicolas de Haguenau à Grünewald : origine et structure du retable d'Issenheim, dans *Flügelaltäre* (cité n. 34), p. 223-237.

36. J.-P. Caillet, De l'*antependium* au retable : la contribution des orfèvres et émailleurs d'Occident, *CCM* 49, 2006, p. 3-20.

37. H. Van Os, avec la collaboration de K. Van Der Ploeg, *Sienese Altarpieces. 1215-1460. Form, content, function*, I, Groningen 1988 (et II, Groningen 1990).

38. J.-P. Caillet, L'image cultuelle sur l'autel et le positionnement du célébrant, *HAM* 11, 2005, p. 139-146.

39. É. Palazzo, *L'espace rituel et le sacré dans le christianisme. La liturgie de l'autel portatif dans l'Antiquité et au Moyen Âge*, Turnhout 2008.

40. *Der mittelalterlicher Kreuzgang. Architektur, Funktion und Programm*, éd. P. K. Klein, Regensburg 2004.

les plaies du Christ ou le berceau de sa naissance). Enfin, il insiste sur les effets d'une véritable « culture de la prière » avec, en particulier, l'essor des pèlerinages de proximité et la multiplication des supports visuels qu'ils ont pour bonne part déterminée[41]. À son tour, Roland Recht s'est notamment attaché aux fonctions qu'assumaient, dans ce contexte, les retables à transformations ainsi que les diverses images sculptées[42] – ces dernières parfois articulables en certaines circonstances festives, comme cela a par ailleurs été mis en évidence dans les actes d'un colloque coordonné par Francesca Flores D'Arcais pour les groupes italiens d'Annonciation et de Déposition de croix[43]. En outre, dans son même ouvrage de 1999, Recht s'est lui aussi appesanti sur l'impératif de visibilité, dans un processus de stimulation de la foi qui jouait alors à plein : d'où en particulier la prolifération des reliquaires-monstrances et de l'ostensoir – objet auquel Frédéric Tixier vient justement de consacrer une étude mettant en valeur une iconographie étroitement liée à la fonction eucharistique[44]. Pour sa part, Hans Belting avait focalisé l'attention sur le sujet du « Christ de pitié », d'origine byzantine, et dont la diffusion en Occident s'avère remarquable à partir du XIVe siècle[45]. D'un point de vue plus général enfin, on doit encore faire état des remarques de Jean Wirth quant au rôle des universités dans l'établissement d'une nouvelle logique au terme de laquelle le sacré ne se trouve plus marqué, comme auparavant, par l'invisible, mais par le surnaturel : ce qui détermine donc l'existence d'un visible sacré, directement appréhendé par les sens[46].

Il importe également, d'autre part, de revenir sur les propositions d'Erwin Panofsky (1953, et déjà 1934) quant au « symbolisme déguisé » (c'est-à-dire déguisé sous les apparences les plus mimétiques de la réalité quotidienne) de ce qui se donne à voir dans la production picturale septentrionale du XVe siècle[47] : tous les éléments figuré devraient ainsi être perçus comme *spiritualia sub metaphoris corporalium*, suivant la conception de Thomas d'Aquin. Craig Harbison s'est attaché à démonter cette théorie, en rectifiant – à bon droit pour l'essentiel – l'analyse de la « Vierge dans l'église » de Berlin sur laquelle Panofsky avait largement fondé son interprétation ; il a aussi renvoyé à quelques témoignages contemporains engageant à une lecture beaucoup plus prosaïque de la plupart de ces œuvres[48]. Toutefois, Lorne Campbell[49]

41. H. VAN OS *et al.*, *The Art of Devotion in the Late Middle Ages in Europe. 1300-1500*, Amsterdam / Londres 1994.
42. R. RECHT, *Le croire et le voir. L'art des cathédrales, XIIe-XVe siècles*, Paris 1999, ici p. 251-335.
43. *Il teatro delle statue. Gruppi lignei di Deposizione e Annunciazione tra XII e XIII secolo*, éd. F. FLORES D'ARCAIS, Milan 2005.
44. F. TIXIER, *La monstrance eucharistique. Genèse, typologie et fonctions d'un objet d'orfèvrerie (XIIIe-XVIe siècle)*, Rennes 2014.
45. H. BELTING, *Das Bild und sein Publikum. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981.
46. J. WIRTH, *L'image médiévale. Naissance et développements (Ve-XVe s.)*, Paris 1989, ici p. 263-299.
47. E. PANOFSKY, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge MA 1953 ; et voir déjà ID., Jan van Eyck's Arnolfini ortrait, *The Burlington Magazine* 64 / 372, Mar. 1934, p. 117-127.
48. C. HARBISON, *Jan van Eyck. The Play of Realism*, Londres 1991.
49. L. CAMPBELL, compte rendu de C. HARBISON, *Jan van Eyck*, *Apollo* 135, 1992, p. 199-200.

et Albert Châtelet[50] ont prôné l'adoption d'une position moins univoque et sensiblement plus nuancée ; cela en faisant valoir que certaines réalisations, comme par exemple le fameux retable de l'« Agneau mystique » de Gand, procédaient manifestement d'une pensée théologique élaborée jouant de la formulation symbolique.

Ce dernier aspect implique évidemment l'ascendant d'une personnalité assez informée en la matière. C'est donc le rôle primordial du commanditaire qui doit être reconnu, et auquel Fabienne Joubert a consacré deux ouvrages collectifs[51]. Pour ce qui nous occupe particulièrement ici, c'est l'importance des commandes passées par des membres du haut clergé qui s'y trouve marquée. Cela avait d'ailleurs déjà été mis en lumière par Daniel Russo à travers l'analyse des représentations de saint Jérôme dans l'Italie du XIII^e^ au XV^e^ siècle ; il y insistait en effet sur ce que révélait l'évolution de cette iconographie quant aux maîtres d'ouvrage (cardinaux surtout, avant que ne s'y ajoutent juristes et bourgeois cultivés), avec la possibilité de cerner de véritables « portraits mentaux » de ceux-ci dans les images du saint[52].

Toutefois, cette prévalence du rôle du commanditaire s'est parfois vue contestée, en certaines occurrences tout au moins. C'est ce à quoi s'est attaché François Boespflu avec l'examen, en particulier, de plusieurs peintures du milieu septentrional ; ainsi certaines de celles de Robert Campin où, dans le groupe de la Trinité, l'expression de douleur du Père s'avérait n'avoir guère d'équivalent dans les textes : il s'agirait donc d'une initiative de l'artiste, revenant à la manifestation d'une authentique « théologie figurati e » indépendante de la « théologie discursive des décrets conciliaires et des traités savants »[53]. Dans un autre registre, cette relative autonomie de l'artiste a également été postulée par Jean Wirth à propos de la mutation majeure qu'ont constituée les représentations en perspective linéaire dans la peinture à partir des environs de 1300 : il a ainsi relevé, à cet égard, que l'application des traités d'optique de l'époque ne permettaient pas d'atteindre les résultats auxquels parvint, notamment, Giotto[54].

4. Imagerie et affirm tion d'identité / de pouvoir

La mise en évidence d'une affirmation d'identité, d'affiliation, ou de pouvoir à l'occasion, a retenu l'attention de plusieurs chercheurs. Et c'est bien là, en effet, un message tout aussi important que visaient à délivrer nombre de programmes ecclésiaux. Ainsi, Herbert Kessler a montré que, par la reprise de la thématique de la nef

50. A. Châtelet, compte rendu de C. Harbison, *Jan van Eyck*, *Bulletin monumental* 150/4, 1992, p. 433-434.

51. *L'artiste et le commanditaire aux derniers siècles du Moyen Âge (XIII^e^-XVI^e^ s.)*, éd. F. Joubert, Paris 2001 ; *L'artiste et le clerc. La commande artistique des grands ecclésiastiques à la fin du Moyen Âge (XIV^e^-XVI^e^ s.)*, éd. F. Joubert, Paris 2006.

52. D. Russo, *Saint Jérôme en Italie. Études d'iconographie et de spiritualité, XIII^e^-XV^e^ siècle*, Rome / Paris 1987.

53. F. Boesptlu , *La Trinité dans l'art d'Occident (1400-1460). Sept chefs-d'œuvre de la peinture*, Strasbourg 2000 ; Id., *Dieu dans l'art à la fin du Moyen Âge*, Genève 2012, p. 92 pour la présente citation ; et voir de manière plus générale, quant aux conceptions de ce même auteur, Id., *Dieu dans l'art à la fin du oyen Âge*, Genève 2012.

54. J. Wirth, *L'image à la fin du oyen Âge*, Paris 2011, ici p. 19-46.

de la Basilique Vaticane, les responsables de plusieurs sanctuaires d'Italie entendaient affirmer leur attachement à l'institution pontifical ; cela, en particulier, dans le sillage de la Réforme grégorienne[55]. Mais c'est au premier chef Hélène Toubert qui a voulu circonscrire l'essence de ces programmes « grégoriens » avec, à Rome même, la reconnaissance d'un réancrage paléochrétien illustré notamment par la mosaïque absidale de Saint-Clément ; mais elle en a aussi distingué l'esprit dans des peintures en-deçà des Alpes, comme celles de la salle capitulaire de la Trinité de Vendôme, où se porterait l'accent sur l'eucharistie et la primauté de Pierre[56]. Pour leur part, Arturo Carlo Quintavalle[57] et Christine Verzár Bornstein[58] ont postulé ce même ascendant « grégorien » en invoquant divers ensembles semblant sous-tendus par une propagande anti-hérétique ou exaltant (à travers la référence à leurs illustres devanciers) des évêques locaux soucieux de s'affranchir de la tutelle impériale des Staufen. Cependant, l'éventualité de surinterprétations en ce sens n'a pas manqué d'être envisagée à diverses reprises. On renverra notamment, en tout dernier lieu, aux actes d'un colloque de Lausanne organisé par Barbara Franzé, et présentant les points de vue radicalement opposés d'Arturo Carlo Quintavalle et de Xavier Barral i Altet[59].

Il n'en apparaît pas moins que, dans certains cadres régionaux, des programmes s'avèrent manifestement avoir été conçus à des fins d'affirmation d'autorité : c'est par exemple ce qui ressort de l'analyse, par Cécile Voyer, des peintures de la nef de l'église Saint-Eutrope aux Salles-Lavauguyon ; les options en termes d'imagerie hagiographique, tout particulièrement, ont visé à préciser la position de cet établissement au regard des réseaux monastiques et de l'épiscopat limougeaud[60]. Les milieux cathédraux n'ont pas non plus manqué de « jouer » d'un programme iconographique, pour marquer alors un statut d'église-mère du diocèse : Claudine Lautier a interprété en ce sens l'imagerie des vitraux de Notre-Dame de Chartres où, parallèlement au

55. H. Kessler, *Old St. Peter and Church Decoration in Medieval Italy*, Spolète 2002 (Centro italiano di Studi sull'Alto Medioevo. Collectanea 17).

56. H. Toubert, *Un art dirigé. Réforme grégorienne et iconographie*, Paris 1990.

57. A. C. Quintavalle, L'immagine e l'eresia, dans *Romanico padano, Romanico europeo*, Parme 1982, p. I-XXII ; Id., L'officina della Riforma : Wiligelmo e Lanfranco, dans *Lanfranco e Wiligelmo. Il Duomo di Modena*, éd. M. Armandi, Modène 1984, p. 756-834 ; Id., Le origini di Nicholaus e l'immagine della Riforma fra xi e xii secolo nella Lombardia, dans *Medioevo: immagini e racconto. Atti del Convegno internazionale di studi, Parma, 23-30 settembre 2000*, éd. A. C. Quintavalle, Milan 2003, p. 213-236 ; Id., Le immagini contro le eresie: il tempo delle figu e nel Medioevo d'Occidente, dans *Medioevo*: *immagine e ideologie*, *Atti del Convegno internazionale di studi, Parma, 23-27 settembre 2002*, éd. A. C. Quintavalle, Milan 2005 ; Id., La naracion contra la herejia. La escultura en Occidente desde 1120-1130 hasta el final del siglo, dans *El Romanico y el Mediterráneo. Cataluña, Toulouse y Pisa, 1120-1180*, éd. M. Castiñeiras et J. Camps, Barcelone 2008, p. 57-67.

58. C. Verzár-Bornstein, *Portals and Politics in the Early Italian City-State: the Sculpture of Nicholaus in Context*, Parme 1988.

59. *Art et réforme grégorienne en France et dans la Péninsule Ibérique*, éd. B. Franzé, Paris 2015, ici p. 15-40 et 41-56 pour, respectivement, l'exposé des positions d'A. C. Quintavalle et de X. Barral I Altet.

60. C. Voyer, *Faire le Ciel sur la Terre : les images hagiographiques et le décor peint de Saint-Eutrope aux Salles-Lavauguyon (xii*^e^ *siècle)*, Turnhout 2007.

souci de valoriser les reliques détenues par le sanctuaire à l'intention des pèlerins, la coïncidence des représentations des divers saints avec les emplacements d'autels incorporant leurs reliques respectives semble bien avoir tendu à ériger le rassemblement de ces dernières comme fondement majeur des prérogatives de l'évêché[61].

L'affirmation de l'autorité épiscopale par l'iconographie a d'ailleurs connu une progression qui embrasse la totalité de l'époque médiévale. Jean-Pierre Caillet s'est efforcé d'en préciser les modes par une série d'articles traitant successivement du passage de l'inscription à l'image dans l'affichage de la prééminence de l'évêque, de son immixtion au voisinage des saints et des puissances célestes suprêmes dans le décor de l'abside, et enfin du marquage de l'édifice par l'implantation de son tombeau à effigie gisante (vite doublée de celle en pied) à un emplacement privilégié[62] ; cette dernière contribution s'insère d'ailleurs dans les actes d'un colloque lausannois coordonné par Nicolas Bock, Ivan Foletti et Michele Tomasi, qui réunit un nombre appréciable d'études de cas[63].

Un processus similaire, quant à l'usage des tombeaux à partir des XIIe-XIIIe siècles, a également pu être reconnu au bénéfice des grands laïcs : on peut renvoyer, à cet égard, aux travaux d'Alain Erlande-Brandenburg pour les souverains français[64], puis à ceux d'Anne McGee Morganstern en élargissant le champ aux milieux princiers néerlandais et anglais[65], et de Xavier Dectot dans le cadre plus resserré – mais non moins significatif – du comté de Champagne[66]. Mais l'autorité d'un grand laïc peut encore se manifester par d'autres biais que l'implantation de sa sépulture. Staale Sinding Larsen a proposé une lecture de cet ordre du programme de Saint-Marc de Venise : il a en effet relié la progression sémantique induite par les théophanies des coupoles axiales, ainsi que des aspects importants de la thématique des deux « bras », à une liturgie d'esprit bien spécifique, exaltant le pouvoir et la mission du doge[67] ; la lecture en question se démarque donc nettement de celle d'Otto Demus,

61. C. Lautier, Les vitraux de la cathédrale de Chartres. Reliques et images, *Bulletin monumental* 161, 2003, p. 3-95.

62. J.-P. Caillet, L'évêque et le saint en Italie : le témoignage de l'iconographie haut-médiévale et romane, *CSMC* 29, 1998, p. 29-44 ; Id., L'affirmation de l'autorité de l'évêque dans les sanctuaires paléochrétiens du Haut Adriatique : de l'inscription à l'image, *DChAE* 2003, p. 21-30 ; Id., L'image du dédicant dans l'édifice cultuel (IVe-VIIe s.) : aux origines de la visualisation d'un pouvoir de concession divine, *Antiquité tardive* 19, 2011, p. 149-169 ; Id., Lieux et mises en scène de la sépulture épiscopale dans le royaume de France (XIIIe-XVe s.), dans *L'évêque, l'image et la mort. Identité et mémoire au Moyen Âge*, Rome 2014, éd. N. Bock, I. Foletti et M. Tomasi, Rome 2014 (Études lausannoises d'histoire de l'art 16), p. 103-121.

63. *L'évêque, l'image et la mort*, éd. Bock, Foletti et Tomasi (cité n. 62).

64. A. Erlande-Brandenburg, *Le roi est mort. Étude sur les funérailles, les sépultures et les tombeaux des rois de France jusqu'à la fin du XIIIe siècle*, Genève 1975.

65. A. Mcgee Morganstern, *Gothic Tombs of Kinship in France, the Low Countries and England*, University Park (Penn.) 2000.

66. X. Dectot, Les tombeaux des comtes de Champagne (1151-1284) : un manifeste politique, *Bulletin monumental* 162, 2004, p. 3-62.

67. S. Sinding-Larsen, *Iconography and Ritual. A Study of Analytical Perspectives*, Oslo 1984 ; Id., Chiesa di stato e iconografia musiva, dans *La basilica di San Marco. Arte e simbologia*, éd. B. Bertoli, Venise 1993, p. 25-45.

qui interprétait cet ensemble dans une optique beaucoup plus byzantinisante[68]. Mais le phénomène d'imbrication entre les deux chrétientés ainsi effleuré doit maintenant être envisagé, dans une plus ample perspective et de façon bien spécifique, dans 'ultime volet du présent panorama.

5. Ascendant des modèles et usages du monde byzantin

En entamant l'examen de ce point, il importe d'abord de rappeler qu'Ernst Kitzinger[69] puis Otto Demus[70] ont produit les premières contributions majeures à la juste reconnaissance de ces échanges artistiques entre Byzance et l'Occident, et en y soulignant déjà le poids de la dette du second de ces milieux à l'égard du premier ; une dette sur laquelle, à l'échelle d'un article de synthèse, André Grabar a souhaité lui aussi s'appesantir[71].

Mais c'est principalement, quant à ce qui ici nous occupe, à un ouvrage majeur de Hans Belting, *Bild und Kult* qu'il convient de s'arrêter[72]. L'auteur y porte un fort accent sur l'ascendant de l'icône byzantine dans le développement de l'image cultuelle occidentale ; cela dès le Haut Moyen Âge, en milieu romain ; et à partir du XIIIe siècle surtout dans une aire beaucoup plus large. Il ne passe alors pas sous silence des différences de traditions et d'usage absolument essentielles, comme la fréquente association à des reliques, le « détournement » en tableau d'autel, ainsi que la prédilection pour les images tridimensionnelles, plus proprement « corporelles ». Mais il insiste aussi sur l'adoption d'images de dévotion – du Christ, de Marie, puis de saints – appelées à jouer le rôle de véritables icônes.

L'approche de l'imbrication entre imageries byzantine et occidentale a aussi gagné, naturellement, avec l'apport de travaux portant sur des réalisations en aires de contacts privilégiés : ainsi pour l'Italie, outre l'étude déjà mentionnée d'Otto Demus pour Saint-Marc de Venise[73], celles de Mariana Falla Castelfranchi pour les programmes picturaux des Pouilles[74], de Sulamith Brodbeck pour les mosaïques siciliennes de Monreale[75], ou de Simone Piazza pour les ensembles rupestres de

68. O. Demus, *The Mosaics of San Marco in Venice*, Chicago / Londres 1984.
69. E. Kitzinger, The Byzantine Contribution to the Western Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries, *DOP* 20, 1966, p. 26-67 et 265-266.
70. O. Demus, *Byzantine Art and the West*, Londres 1970.
71. A. Grabar, L'asymétrie des relations de Byzance et de l'Occident dans le domaine des arts au Moyen Âge, dans *Byzanz und der Westen*, *Studien zur Kunst der europäischen Mittelalters*, éd. I. Hutter, Vienne 1984 (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte 432), p. 9-24.
72. H. Belting, *Bild und Kunst. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Munich 1991[2].
73. Voir *supra* n. 68.
74. M. Falla Castelfranchi, *Pittura monumentala bizantina in Puglia*, Milan 1991.
75. S. Brodbeck, *Les saints de la cathédrale de Monreale en Sicile. Iconographie, hagiographie et pouvoir royal à la fin du XIIe siècle*, Rome 2010 (CEFR 432).

Campanie septentrionale et du Latium[76] ; et, pour l'Orient à la période des Croisades, ce sont principalement les travaux de Kurt Weitzmann sur les icônes[77] et la grande synthèse de Jaroslav Folda[78] qui offrent de fermes points d'appui.

Enfin, les actes du colloque organisé à Athènes par Fabienne Joubert et Jean-Pierre Caillet ont refocalisé l'attention sur le XIIIe siècle[79]. On y est revenu, en particulier, sur l'importance de ces zones d'échanges en Italie mais aussi en Orient lors des dominations latines ; l'importation d'icônes a, pour ainsi dire, été « mise en balance » avec les déplacements de peintres et les accommodements assez fréquents entre communautés religieuses latine et grecque. L'action des franciscains pour l'acculturation de schémas figuratifs byzantins (action d'ailleurs précédemment envisagée de manière approfondie par Anne Derbes[80]) a naturellement aussi été prise en compte. Et, puisque l'iconographie ne saurait – tout particulièrement en cette phase de décisive mutation – être envisagée sans considération pour le traitement formel, il y a eu lieu d'insister sur le fait qu'il ne fallait pas attendre la fin du XIIIe siècle (et de prétendues « innovations » italiennes) pour assister à la généralisation, et en milieu byzantin même, de constructions authentiquement tridimensionnelles – avec tout ce que cela impliquait, alors, en termes de relation entre le spectateur et le sujet représenté.

* * *

En clôturant ce survol, il ne faut évidemment pas manquer de souligner son caractère très incomplet : l'exhaustivité était impossible dans un cadre aussi resserré. Et même si l'on visait au déploiement d'un aperçu équilibré eu égard aux directions et acquis de la recherche, la sélection ainsi opérée ne peut se départir d'une certaine subjectivité ; ajoutons encore que la trop rapide présentation des études ci-dessus mentionnées ne pouvait, hélas, s'opérer que de manière effroyablement réductrice !

Il apparaîtra peut-être, du moins, que ce siècle d'investigations a permis de mettre en lumière bon nombre des aspects fondamentaux de l'imagerie de l'édifice cultuel, et de préciser les grandes étapes – ainsi que les modalités – de son évolution.

Pour autant, l'effort doit évidemment se poursuivre, sans que l'intensité faiblisse. Quelques axes peuvent être esquissés ici. On peut d'abord souhaiter la multiplication d'études de cas réellement approfondies, susceptibles de déterminer l'introduction

76. S. Piazza, *Pittura rupestre medievale: Lazio e Campania settentrionale (secoli VI-XIII)*, Rome 2013 (CEFR 370).

77. Voir surtout K. Weitzman, Thirteenth Century Crusader Icons on Mount Sinai, *The Art Bulletin* 45/3, 1963, p. 179-203 ; Id., Icon Painting in the Crusader Kingdom, *DOP* 20, 1966, p. 49-83 ; Id., Crusader Icons and Maniera Greca, dans *Byzanz und der Westen. Studien zur Kunst des europäischen Mittelalters*, éd. I. Hutter, Vienne 1984, p. 9-24.

78. J. Folda, *Crusader Art in the Holy Land, from the Third Crusade to the Fall of Acre, 1187-1291*, Cambridge MA / New York 2005.

79. *Orient et Occident méditerranéens au XIIIe siècle. Les programmes picturaux*, éd. J.-P. Caillet et F. Joubert, Paris 2012.

80. A. Derbes, *Picturing the Passion in Late Medieval Italy. Narrative Painting, Franciscan Ideologies and the Levant*, New York / Cambridge MA 1996.

de nuances non négligeables dans ce que l'on a jusqu'ici présenté comme des grands mouvements suffisamment cernés et caractérisés. Il se recommande sans doute aussi d'amplifier le décloisonnement des approches et des aires d'enquête. Décloisonnement disciplinaire bien sûr, dans la mesure où l'histoire de l'art médiéval ne peut s'entendre qu'en incorporant les démarches – et les résultats – de divers autres champs de la réflexio : histoire générale dans ses subdivisions les plus « classiques » bien sûr, mais aussi anthropologie historique, sémiologie… On mesure d'ailleurs le chemin parcouru en parcourant la récente trilogie de Jean Wirth[81], dans laquelle l'auteur ne se satisfait plus de la seule convocation des grands textes théologiques et de la reconnaissance d'un objectif didactique pour rendre raison de l'élaboration d'une imagerie. Décloisonnement des aires chronologiques en deuxième lieu ; car ce que l'on a souvent tendu à considérer comme la spécificité des réalisations d'une période pourrait bien être partiellement remis en cause par un regard plus attentif à d'éventuelles prémices : ainsi, sans doute, plus de phénomènes dont il n'est d'ordinaire admis d'envisager l'émergence qu'au Moyen Âge « central » (le développement d'une imagerie au-dessus de la table d'autel, par exemple) semblent bien avoir été en gestation dès auparavant. Décloisonnement des aires culturelles enfi : sans qu'il soit besoin de s'y étendre ici davantage, soulignons que le dernier volet de la présente étude avait justement pour objet d'insister sur la réalité du potentiel que mettent en valeur les avancées d'ores et déjà opérées en cette voie.

Jean-Pierre Caillet
Université Paris Nanterre
UMR 7041 / THEMAM

81. J. Wirth, *L'image à l'époque romane*, Paris 1999 ; Id., *L'image à l'époque gothique*, Paris 2008 ; Id., *L'image à la fin du oyen Âge*, Paris 2011.

Décor et pratiques cultuelles dans les églises byzantines

Jean-Michel Spieser

La relation entre décor, en particulier décor peint, et pratiques cultuelles peut et doit s'analyser à plusieurs niveaux. Cette expression « pratiques cultuelles » est suffisamment imprécise pour qu'elle puisse désigner aussi bien des actes liturgiques accomplis par le clergé que des actions des fidèles, liées à des pratiques de dévotion. De même, le rapport entre décor et action n'est pas toujours de même nature ; il peut être redoublement ou incitation. Faut-il aussi tenir compte du niveau social et intellectuel du fidèl ? L'aristocrate qui est ou qui pourrait être le fondateur d'une église ou d'un monastère n'est pas nécessairement à considérer comme le spectateur par excellence des images byzantines[1]. Le moine, le paysan, l'aristocrate et même l'empereur ont la même attitude quand ils embrassent une icône et ils ressentent fondamentalement le même sacré dans une église, par-delà les vraisemblables différences dans les réflexions théologiques que peuvent susciter les images, et par-delà l'originalité de la perception et de la pensée de quelques-uns de ceux qui ont laissé des témoignages écrits[2].

Il n'est pas besoin de parler longuement de l'impression ressentie lorsque le fidèle entre dans l'église. Elle va de pair avec une perception d'ensemble, une synesthésie dont le décor n'est qu'un élément. En apparence, elle n'est pas liée à une pratique, mais le premier acte cultuel n'est-il pas de ressentir le sacré dans l'environnement où la célébration doit se dérouler ? Que les églises byzantines répondent à cette exigence ne fait aucun doute. Les nombreuses *ekphraseis* que nous possédons le mettent en évidence[3]. Plutôt que de rappeler ce qu'elles disent sur la perception de l'espace – car leurs affirmations sont bien connues –, il paraît nécessaire au préalable de se demander si les mots de ces auteurs cultivés qui parlent une langue savante sont utiles pour comprendre la perception de l'ensemble des fidèles ou, du moins, du plus grand nombre. Il faut sans hésiter répondre par l'affirmati e : la perception d'une sensation n'est pas à confondre avec sa traduction en mots plus

1. *Contra*, B. Pentcheva, *The Sensual Icon. Space, Ritual, and the Senses in Byzantium*, University Park 2010, p. 5.
2. Pour des exemples, R. Webb, The Aesthetics of Sacred Space: Narrative, Metaphor, and Motion in *Ekphraseis* of Church Buildings, *DOP* 53, 1999, p. 59-74, ici p. 70.
3. La bibliographie sur les *ekphraseis* est abondante. On peut voir l'article précurseur d'O. Wulff, Das Raumerlebnis des Naos im Spiegel der Ekphrasis, *BZ* 30, 1929-1930, p. 531-539. Maintenant : Webb, The Aesthetics (cité n. 2).

ou moins évocateurs, riches et précis. Il suffirait de rappeler encore une fois la phrase souvent citée des émissaires du prince Vladimir de Kiev qui, à l'occasion d'une liturgie à Sainte-Sophie, ne savaient plus s'ils se trouvaient sur terre ou dans le ciel[4]. Certaines *ekphraseis* évoquent des sensations analogues[5].

Quand, dans une homélie, une coupole est implicitement comparée au ciel, comme le fait Grégoire de Nazianze dans l'homélie prononcée lors des funérailles de son père, on reste dans le même registre[6]. Dira-t-on que Photius, dans l'homélie où il décrit l'église de la Théotokos du Phare, s'adressait à un public choisi[7] ? Certainement, mais, si des membres de l'aristocratie byzantine ont laissé des textes qui montrent leur culture et leur habileté à manier la langue, tous ceux qui appartenaient au même milieu social n'avaient pas cette capacité, même si un certain niveau d'éducation y était largement partagé. Il est surtout nécessaire de supposer, dans la perception de l'espace sacré, une sensibilité commune qui varie suivant les individus, mais non suivant le milieu social.

Est-ce que les *ekphraseis* contiennent des renseignements sur l'attention portée au décor non pas pour l'impression d'ensemble qui en est donnée, mais pour ce qui concerne des scènes prises isolément ? Et, dans quelle mesure, cette attention, si elle existe, peut-elle s'interpréter comme un acte cultuel ? Les textes ne donnent pas de véritable information à ce sujet. Certains, comme les deux homélies de Léon VI toujours citées dans ce contexte ou l'*ekphrasis* des mosaïques des Saints-Apôtres écrite par Constantin le Rhodien, sont essentiellement descriptifs, même si on y trouve des allusions, plus ou moins insistantes, sur la manière dont les saints personnages et les scènes sacrées pouvaient être perçus par les fidèle [8]. Aucun de ces textes ne donne d'indication sur une ou des images qui auraient un rôle dans une action cultuelle ou qui pourraient, même seulement, pousser le fidèle à une telle attitude face à elles. L'évocation de ces images ne fait qu'insister davantage

4. *The Russian Primary Chronicle*, trad et éd. de S. H. Cross et O. P. Sherbowitz-Wetzo, Cambridge MA 1953 ; R. J. Mainstone, *Hagia Sophia. Architecture, Structure and Liturgy of Justinian's Great Church*, Londres 1988, p. 11.

5. Voir par exemple, les textes cités par H. Saradi, Space in Byzantine Thought, dans *Architecture as Icon. Perception and Representation of Architecture in Byzantine Art*, éd. S. Ćur čić , E. Chatzitryphonos et K. E. McVey, Princeton 2010, p. 73-111 (ici p. 99 et p. 103-105 pour des textes médio-byzantins). Voir aussi *supra* n. 2.

6. Grégoire de Nazianze, Homélie 18, 39 (PG 35, col. 1037A), cité par Wulff, Raumerlebnis (cité n. 3), p. 535 et n. 2.

7. Photius, Homélie 10, éd. B. Laourdas, *Photiou Homiliae*, Thessalonique 1959 (Hellenika Suppl. 12), p. 99-104. Commentaire et traduction : C. Mango, *The Homilies of Photius Patriarch of Constantinople*, Cambridge MA 1958, p. 177-190. Pour un extrait, C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453*, Toronto 1972 (réimpr. 1986), p. 185-186.

8. A. Frolow, Deux églises byzantines d'après des sermons peu connus de Léon VI le Sage, *REB* 3, 1945, p. 43-91 ; pour le texte : homélie 31 (dédicace de l'église du monastère de Kauléas) : *Leonis VI sapientis imperatoris byzantini Homiliae*, éd. T. Antonopoulou, Turnhout 2008 (CCSG 63), p. 423-429 ; homélie 37 (dédicace de l'église de Stylianos Zaoutzès), *ibid.*, p. 471-478 ; pour Constantin le Rhodien, voir maintenant Constantine of Rhodes, *On Constantinople and the Church of Holy Apostles*, éd. L. James, Farnham 2012.

sur l'atmosphère de sacralité que le texte veut faire ressentir ou renforcer. Les deux homélies de Léon VI ont pour objet principal la dédicace de deux églises. Les images y sont évoquées à cette fin et mettent en valeur la sacralité de l'édifice liée à sa splendeur, dont les mosaïques figurées ne sont qu'un élément. Il en va de même de celles mentionnées dans la description de l'église du Pharos par Photius, mais l'accent y est mis encore davantage sur la splendeur de l'édifice dans son ensemble[9]. L'importance du décor, comme élément dont la présence est essentielle, mais dont le détail peut être secondaire, est indirectement confirmée par un bref passage du *typikon* de Pakourianos où son auteur vante le bonheur offert aux moines dans son monastère, en particulier grâce « à la splendeur de son église remarquable et fameuse, à la beauté de sa décoration et de ses tentures, à la senteur agréable qui s'en dégage, à l'agrément de sa grâce spirituelle, à la mélodieuse [psalmodie], au chant rythmé de la musique des cantiques… »[10]. Ce sera la seule allusion au décor de l'église, excepté la mention de quelques images sur lesquelles on reviendra plus loin.

L'homélie de Photius sur la Théotokos de l'abside de Sainte-Sophie présente une structure un peu différente[11]. Elle a été prononcée, comme on le sait, à l'occasion de l'inauguration de la première représentation figurée dans Sainte-Sophie après la fin de l'iconoclasme. L'évocation de l'image de la Théotokos est, ici, surtout un moyen pour évoquer la fin de l'interdiction des images sacrées et pour produire un plaidoyer en faveur de leur place éminente non pas tant dans le culte que dans le système de croyances, signalant la nécessité de croire aux images comme aux textes et le rôle joué par les images dans la foi. Néanmoins l'homélie attire aussi l'attention sur les méditations que peut susciter la vue d'une image de la Théotokos dans l'église. Mais il ne faut pas se laisser tromper par la forte impression que donne cette image, telle qu'on la voit sur un écran ou dans un livre ; dans le vaste espace de Sainte-Sophie, et malgré ses dimensions, elle ne peut pas se lire de la même façon (fig. 1).

Même si le décor n'est pas fait pour être systématiquement regardé par les fidèle , des images d'un ensemble peuvent être isolées, comme le confirment d'autres sources[12], et devenir un support de dévotion, que l'attention portée sur une image soit suscitée par une homélie, comme dans l'exemple rappelé, ou par l'intérêt personnel d'un fidèle, lié à son histoi e et à sa sensibilité propre.

9. Voir *supra* n. 7.

10. Traduction P. Gautier, Le typikon du sébaste Grégoire Pakourianos, *REB* 42, 1984, p. 55, l. 599-602 : « … τὴν ὡραιότητα τοῦ περιβλέπτου τούτου καὶ ἀμφιβοήτου ναοῦ καὶ τοῦ περὶ αὐτὸν κόσμου καὶ τῶν ὑφασμάτων, καὶ τὴν ἐξ αὐτῶν ἡδύπνοον εὐωδίαν καὶ τέρψιν τῆς πνευματικῆς χάριτος, καὶ τὴν ἡυφωνοτάτην τῆς ᾀσματικῆς μουσουργίας τὸ εὔρυθμον μέλος… ».

11. Photius, Homélie 17, éd. Laourdas, *Homiliae* (cité n. 7), p. 164-172 ; Mango, *Homilies* (cité n. 7), p. 279-295 ; Id., *Art of the Byzantine Empire* (cité n. 7), p. 187-190. Pour la question de savoir si la Théotokos décrite par Photius est la Théotokos encore visible de nos jours : M. Bernabò, L'arte bizantina doppo l'iconoclastia e la datazione dei mosaici nell'abside di Santa Sofia a Constantinopoli, dans *Intorno al Sacro Volto. Genova, Bizancio e il Mediterraneo (secoli xi-xiv)*, éd. A. R. Calderoni Masetti, C. Dufour Bozzo et G. Wolf, Venise 2007, p. 31-50.

12. Voir *infra*.

Figure 1 - Vue vers l'abside, Sainte-Sophie, Constantinople (d'après M. Vassilaki éd., *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, Milan 2000, fig. 64, . 111).

Il n'est pas sans intérêt d'évoquer, de ce point de vue, la description des mosaïques des Saints-Apôtres faite par Nicolas Mésaritès, fondamentalement différente de celle, déjà évoquée, de Constantin le Rhodien[13]. L'interprétation de ce texte n'est pas évidente, puisqu'il a été transmis de façon incomplète et sur des feuillets en désordre[14]. On ne connaît pas la longueur des lacunes et il est difficile de se rendre compte en détail du projet de Mésaritès, de savoir s'il a opéré un choix dans les scènes qu'il décrit ou s'il a composé une *ekphrasis* quasiment exhaustive. Encore moins est-il possible de comprendre l'ordre dans lequel il montre ces images, si bien que ces questions nous échappent. En revanche, loin d'être de simples descriptions, les lignes qu'il écrit sur chaque scène sont des méditations plus ou moins développées. On ignore la manière dont ce texte a circulé, ni même, de manière sûre, l'occasion de sa composition[15]. Mais il ne s'agit pas, comme dans l'homélie de Photius, de méditations qui devaient être lues en présence d'une assemblée de fidèles. Du point de vue qui nous occupe ici, ces textes montrent comment des scènes isolées peuvent être un support de méditation ; de telles réflexions pouvaient être élaborées dans une langue certes plus simple dans les homélies d'un prêtre ou même dans l'esprit d'un fidèle ayant une dé otion pour une scène particulière.

Pour faciliter cette appropriation d'une image par un fidèle, la taille et la proximité de celle-ci jouent un rôle. On opposera facilement les décors des XIe et XIIe siècles, avec leurs images de bonne taille, clairement lisibles, même si elles ne sont pas au niveau des fidèles, à la plupart des décors du XIVe siècle, où même la proximité ne permet guère de se concentrer sur certaines images, tant elles sont serrées les unes contre les autres. Le rôle de plus en plus important joué par les icônes dans la dévotion a-t-il contribué à transformer cet aspect du décor ou, du moins, l'a-t-il favorisé ? On n'a guère les moyens de répondre à cette question. Ou, pour le dire autrement, est-ce une évolution de la dévotion et le souci d'une plus grande proximité que celle qui était possible avec le décor pariétal qui ont entraîné un intérêt grandissant pour les icônes et, par là-même, ont libéré en quelque sorte le peintre d'une obligation de lisibilité ? Ce développement concomitant est, en tout état de cause, plus qu'une coïncidence.

Si l'on se tourne vers des textes moins littéraires et plus proches d'une expérience pratique, c'est un aspect plus précis et peut-être inattendu de la présence du décor qui apparaît. Que nous disent dans cette perspective les *typika* monastiques ? Trois d'entre eux, surtout, mentionnent des éléments du décor iconique et peuvent être utilisés dans ce contexte : celui de Grégoire Pakourianos, pour son monastère

13. Nikolaos Mesarites, Description of the Church of the Holy Apostles at Constantinople, éd. G. Downey (Greek Text Edited with Translation, Commentary and Introduction), *Transactions of the American Philosophical Society* 47, 6, 1957, p. 859-924.

14. *Ibid.*, p. 861 où G. Downey reprend les conclusions auxquelles était arrivé A. Heisenberg, *Grabeskirche und Apostelkirche. Zwei Basiliken Konstantins; Untersuchungen zur Kunst und Literatur des ausgehenden Altertums*, vol. 2, Leipzig 1908, p. 9-96.

15. Pour des réflexions à ce sujet, Downey, *Mesarites* (cité n. 13), p. 860.

de Petritzos (Bačkovo), celui du Pantocrator de Constantinople et celui de la *Kosmosoteira* de Pherrai[16].

Le *typikon* de Pakourianos ne mentionne des images qu'à propos de l'éclairage. Sans reprendre ici en détail ce qui a déjà été commenté ailleurs, rappelons que les images ainsi signalées sont toutes en rapport avec le sanctuaire[17]. Mais le fait même qu'elles bénéficient d'un éclairage leur donne une signification particulière. Le premier ensemble mentionné est soit une planche surmontant l'épistyle de la clôture, soit un groupe de douze icônes au même emplacement[18]. Ces images sont éclairées pendant les offices, ce qui rend très improbable qu'il s'agisse des peintures constituant le décor de l'église, d'autant plus que, comme on le sait maintenant, ces scènes peintes n'étaient qu'exceptionnellement au nombre de douze[19]. En général, ces icônes redoublent certains éléments au moins du décor pariétal et ont reçu cette place, sous le regard des moines et des fidèles participant à la liturgie et dont l'attention était encore davantage attirée par l'éclairage, parce qu'elles étaient un support visuel important dans l'accompagnement de la liturgie.

Quelques autres images sont mises en relation avec l'éclairage : trois lampes éclairent une Théotokos, trois autres lampes une Crucifixion, un rodrome et un saint Georges, une devant chacune de ces images[20]. Il n'est pas indifférent de remarquer que la Théotokos, le Prodrome et saint Georges sont associés dans la dévotion de Pakourianos : « C'est pourquoi j'ai couru (…) vers la protectrice et l'auxiliaire de tous les chrétiens, la mère bénie du Christ notre Dieu, Marie toujours vierge, la Théotokos immaculée, et aussi vers le très célèbre et très grand saint Jean le Prodrome, (…), et pareillement vers le très divin Georges… »[21]. Le caractère peu précis de ces indications ne facilite pas leur interprétation. Modifiant

16. Pour le *typikon* de Pakourianos, texte et traduction : Gautier, Pakourianos (cité n. 10) ; pour celui du Pantocrator : id., Le typikon du Christ Pantocrator, *REB* 32, 1974, p. 1-145 ; pour le texte de celui de la *Kosmosoteira*, L. Petit, Typikon du monastère de la Kosmosotira près d'Aenos (1152), *Izvestiia Russkago Archeologicheskago Instituta v Konstantinople* 13, 1908, p. 17-75 ; il existe une traduction en grec moderne : G. Papazoglou, Τυπικόν Ισαακίου Αλεξίου Κομνηνού της μονής Θεοτόκου της Κοσμοσώτειρας, Komotini 1994 ; les trois documents ont été traduits en anglais : *Byzantine monastic foundations documents*, éd. J. Thomas et A. Constantinides Hero, Washington DC 2000 (Dumbarton Oaks Studies 35), vol. 2, p. 522-557 (Pakourianos), p. 737-774 (Pantocrator), p. 798-849 (*Kosmosoteira*).

17. J.-M. Spieser, Le développement du templon et les images des Douze Fêtes, dans éd. J.-M. Sansterre et J.-C. Schmitt, *Les images dans les sociétés médiévales : pour une histoire comparée*, Bruxelles / Rome 1999 (Bulletin de l'Institut historique belge de Rome 69), p. 131-164, ici 139-143.

18. Gautier, Pakourianos (cité n. 10), p. 73, l. 895-897. Sur le sens de τέμπλον, qui peut aussi bien désigner la clôture proprement dite que la planche décorée de peintures surmontant la clôture, éventuellement même l'épistyle, voir : L. Bender, M. Parani, B. Pitarakis, J.-M. Spieser et A. Vuilloud, *Artefacts and Raw Materials in Byzantine Archival Documents / Objets et matériaux dans les documents d'archives byzantin* (*ByzAD*) : http://www.unifr.ch/go/typika, synthèse templon, consulté 8 juillet 2015.

19. Pour le rapport entre images au-dessus de l'épistyle et peintures murales, voir Spieser, Templon (cité n. 17), p. 148-158.

20. Gautier, Pakourianos (cité n. 18), p. 71 et 73, l. 885-891.

21. *Ibid.*, p. 33, l. 217-223.

ce que j'avais proposé autrefois[22], l'expression ἐν καγκέλλοις me paraît maintenant indiquer clairement que les images de la Crucifixion, du Prodrome et de saint Georges sont des icônes insérées dans le *templon*[23]. L'icône de la Théotokos, éclairée « de jour et de nuit par trois lampes perpétuelles »[24], pourrait être l'icône principale de l'église du monastère, précisément dédiée à la Théotokos. S'il en est ainsi, aucun décor pariétal n'apparaît dans ce *typikon*. Seules des icônes, et non des images pariétales, se trouvent mentionnées et semblent, par leur mise en valeur, attirer une attention liée à la dévotion plus qu'à la liturgie proprement dite. De même, dans un appendice consacré aux dispositions à observer à l'occasion de certaines fêtes et qui n'est conservé que dans la version géorgienne du *typikon*, aucune allusion n'est faite à une représentation d'une fête concernée, que ce soit une peinture pariétale ou une icône[25]. Il n'est pourtant guère pensable que l'église n'ait pas reçu un décor peint au moment de sa construction. Elle a été remplacée par un édifice neuf, si bien qu'aucune vérification n'est possible. Il est vrai que l'ossuaire n'a pas été peint dès l'origine, pour autant qu'il ait été construit en même temps que le monastère, ce qui semble n'avoir jamais été mis en doute[26].

Les conclusions à tirer du *typikon* du Pantocrator sont à peu près les mêmes[27]. Le décor dans son ensemble n'est pas mentionné, ni le décor pariétal, ni les icônes émaillées qui formaient l'épistyle du *templon* d'une des deux églises ou du mausolée et qui ont été réemployées dans la Pala d'Oro à Venise, ni même le pavement en *opus sectile* de l'église du Christ[28]. Si quelques images pariétales sont citées, c'est,

22. Spieser, Templon (cité n. 17), p. 140-143.

23. C'était déjà l'opinion de C. Walter, A New Look at the Byzantine Sanctuary Barrier, *REB* 51, 1993, p. 203-228, ici p. 214. Il n'y a pas lieu d'aborder le problème général de la présence des icônes sur le *templon*, mais ce passage semble bien être un argument important pour l'existence de cette disposition dans les dernières décennies du XIe siècle. Pour un aspect particulier – la question des *templa* maçonnés – mais avec la bibliographie sur l'aspect d'ensemble du problème : S. E. Gerstel, An Alternate View of the Late Byzantine Sanctuary Screen, dans *Thresholds of the Sacred. Architectural, art historical, liturgical, and theological perspectives on religious screens, East and West*, éd. S. E. Gerstel, Washington DC 2006, p. 135-161. Il est vrai qu'un oratoire du « Saint-Baptiste » est explicitement mentionné p. 109, l. 1499 et que Gautier, Pakourianos, p. 32, n. 228, suppose aussi une chapelle dédiée à saint Georges, mais le contexte rend difficile de penser que les images mentionnées sont des icônes présentes dans ces chapelles.

24. « καθ ἑκάστην ἡμέραν τε καὶ νύκτα ἀκοίμητους […] κανδήλας τρεῖς » : Gautier, Pakourianos (cité n. 10), p. 71, l. 885-886.

25. Cet appendice est traduit *ibid.*, p. 132-134.

26. Pour la datation des peintures de l'ossuaire de Bačkovo, voir E. Bakalova, *The ossuary of the Bachkovo Monastery*, Plovdiv 2003, p. 104-116.

27. Gautier, Pantocrator (cité n. 16) ; J.-M. Spieser, Le monastère du Pantocrator à Constantinople : le typikon et le monument, dans *Many Romes. Studies in Honor of Hans Belting* (*Convivium* 2/1), éd. I. Foletti et H. L. Kessler, Brno / Lausanne 2015, p. 77-91. Voir aussi la traduction de R. H. Jordan dans Thomas et Constantinides Hero, *Monastic foundations* (cité n. 16), p. 725-781.

28. Pour ces émaux, S. Bettini, Venise, la Pala d'Oro et Constantinople, dans *Le Trésor de Saint-Marc de Venise*, cat. exp., Milan / Paris 1984, p. 35-64, ici p. 41-42 et n. 7 ; pour le pavement, A. Megaw, Notes on Recent Work of the Byzantine Institute at Istanbul

comme dans le *typikon* de Pakourianos, toujours en relation avec le luminaire. Au moins une partie des lampes ainsi mentionnées semble avoir un but utilitaire autant que cultuel et l'image pourrait être citée surtout pour permettre de situer avec précision les lampes en question.

Lorsque le *typikon* demande qu'une lampe brûle sans interruption « devant les Belles Portes où se trouve aussi la Dormition de la Théotokos »[29], la localisation de la lampe dans l'espace semble plus importante que le fait qu'elle éclaire la Dormition. Elle joue, à cet emplacement, un but pratique qui semble évident. On peut certes dire aussi qu'elle souligne le passage vers l'espace sacré du naos ; mais la formulation même du texte n'implique pas une attention particulière à la Dormition. Il faut interpréter de la même manière l'éclairage mis en relation avec les représentations du Dernier Repas et du Lavement des pieds[30]. Celles-ci sont situées dans le sanctuaire, soit dans la voûte même, soit, se faisant face, dans les niches qui surmontent le passage vers les absides latérales. Dans les deux cas, il est difficile de penser que ces images sont éclairées à cet emplacement en raison de leur signification cultuelle. En l'absence de presque toute autre indication sur le décor, on ne connaît pas les raisons qui ont conduit au choix de cet emplacement[31]. Ces lampes font partie du dispositif qui sert à éclairer le sanctuaire et la mention de ces deux scènes est, à nouveau, plutôt une indication pour leur localisation.

La situation est un peu plus ambiguë pour l'éclairage de deux autres scènes, sans doute situées à proximité du sanctuaire, l'Anastasis et la Crucifixio [32]. L'importance liturgique de ces épisodes suggère leur mise en valeur par l'éclairage. On remarquera néanmoins que les lampes qui les éclairent font partie, comme celles qui ont été évoquées ci-dessus, d'une série de lampes ἀκοίμηται (« perpétuelles »), dont certaines sont situées par rapport à des repères topographiques, qui peuvent être des images[33].

En est-il de même pour l'éclairage de deux autres représentations des mêmes scènes, dans le mausolée, l'*hérôon* pour reprendre le terme du *typikon* ? L'Anastasis et la Crucifixion y sont accompagnées de la Mise au Tombeau et de l'Apparition du Christ aux Maries[34]. Elles ne sont pas localisées de manière très précise ; elles sont vraisemblablement situées sur des murs sous deux arcs, sans doute à proximité des tombes[35]. Il ne s'agit plus ici de lampes mais de cierges, qui font partie de l'éclairage lié à la procession du vendredi[36] ; tout en répondant à des besoins pratiques, cet

(Zeyrek Cami), *DOP* 17, 1963, p. 333-364, ici p. 335-340 ; X. Barral i Altet, Un programme iconographique occidental pour le pavement médiéval du Christ Pantocrator de Constantinople, dans Foletti et Kessler, *Many Romes* (cité n. 27), p. 218-233.

29. Gautier, Pantocrator (cité n. 16), p. 37, l. 145-146.

30. *Ibid.*, p. 37, l. 144-145 et 154-155.

31. Pour ces deux scènes et pour des parallèles sur leur emplacement, Spieser, Pantocrator (cité n. 27), p. 210-212.

32. Gautier, Pantocrator (cité n. 16), p. 37 et l. 143 et 154.

33. *Ibid.*, p. 37, l. 140-147.

34. *Ibid.*, p. 75, l. 776-778.

35. Pour une discussion sur leur emplacement, Spieser, Pantocrator (cité n. 27), p. 84.

36. Pour cette procession, N. Patterson Sevčenk o, Icons in the Liturgy, *DOP* 45, 1991, p. 45-57, ici p. 50-55.

éclairage festif mettait ces images en valeur, ne serait-ce qu'en raison du lien évident entre ces représentations, qui rappellent la mort et la résurrection du Christ, et les tombes. Cela permet-il pour autant de supposer un acte cultuel en lien avec ces images ? Sans doute pas au sens précis de cette expression ; tout au plus l'éclairage et l'emplacement, vraisemblablement à hauteur des yeux, devaient-ils davantage inciter ceux qui participaient à la procession à une méditation, immédiate ou différée.

Les scènes évoquées ci-dessus sont les seules signalées dans le *typikon*. Toutes les autres images mentionnées sont iconiques et représentent un saint personnage. Ces occurrences d'εἰκών sont systématiquement traduites par *icônes*, aussi bien par Paul Gautier que par Robert H. Jordan[37], ce qui entraîne une certaine ambiguïté, car certaines d'entre elles désignent sûrement des images fi es pariétales, en l'occurrence peintes, comme on le verra, sur les piliers de part et d'autre du *templon*. À la différence de l'éclairage déjà évoqué en rapport avec des scènes et qui prévoyait en général des lampes allumées en permanence, ces images iconiques recevaient un éclairage particulier lors des célébrations liturgiques. Une exception est pourtant à noter : un Pantocrator qui bénéficiait d'un éclairage permanent, mais aussi d'un éclairage supplémentaire durant les synaxes[38]. Le texte du *typikon* ne donne aucune indication permettant de le situer. Il est cité en même temps que les deux *proskynèseis*, c'est-à-dire les images peintes sur les piliers de part et d'autre du *templon*[39]. Cette association montre que ce Pantocrator n'est pas une de ces *proskynèseis*. On s'attend à trouver une icône particulièrement importante du Pantocrator dans le *katholikon* d'un monastère qui lui est consacré. Une telle icône apparaît effectivement : appelée « icône du Sauveur », elle est mentionnée avec insistance et solennité[40]. Comme elle est dite « exposée » (προκειμένης), il s'agit bien d'une icône, à la différence des *proskynèseis*. La même nuance, mettant en évidence le double sens de ce terme, apparaît dans le *typikon* de la *Kecharitomenè*[41]. Il y est d'abord question du *templon* et des *proskyn*è*seis*, éclairés de la même façon : par des cierges portés par des supports métalliques (λάμναι)[42] et, ensuite, des cierges à placer dans des candélabres à douze branches situés devant l'icône de la Théotokos exposée à la vénération[43]. L'opposition entre les *proskynèseis*, peintes de part et d'autre du sanctuaire, et une icône de la Théotokos mise en place pour être vénérée, se dessine clairement ici aussi.

37. Voir *supra* n. 27.

38. Gautier, Pantocrator (cité n. 16), p. 37, l. 142, 153 et 157.

39. Pour ces images, S. Kalopissi-Verti, The Proskynetaria of the Templon and Narthex: Form, Imagery, Spatial Connections and Reception, dans *Thresholds of the sacred* (cité n. 23), p. 107-132 ; *ByzAD* (cité n. 18), synthèse *Proskynèsis* ; Spieser, Pantocrator (cité n. 27), p. 212-214.

40. Gautier, Pantocrator (cité n. 16), p. 39, l. 167-168. Voir *ByzAD* (cité n. 18), artefact #224.

41. P. Gautier, Le typikon de la Théotokos Kecharitoménè, *REB* 43, 1985, p. 5-165 (ici p. 109, l. 1596-1597).

42. Pour le sens de λάμνα, voir *ByzAD* (cité n. 18), synthèse *lamna*.

43. « [...] ἐν δὲ τοῖς πρὸ τῆς προκειμένης εἰς προσκύνησιν ἁγίας εἰκόνος τῆς Θεοτόκου ἱσταμένοις δωδεκαφωτίοις μανουαλίοις » (Gautier, Kecharitomenè [cité n. 40], p. 109, l. 1597-1598). Pour les différents sens de μανουάλιον, *ByzAD* (cité n. 18), synthèse '*manoualion*'. Cette icône est certainement l'icône principale de l'église, désignée plus loin (p. 113, l. 1659) et qui reçoit un éclairage perpétuel.

Réciproquement, le Pantocrator précédemment cité, parce qu'il est nommé en même temps que les *proskynèseis*, se comprend plutôt comme une image pariétale. Mais le fait qu'il reçoive un éclairage permanent n'est pas un argument supplémentaire en ce sens : dans l'église nord de l'Éléousa, c'est une icône processionnelle de la Théotokos qui reçoit, entre autres, un éclairage permanent[44]. Les *proskynèseis* de l'église de l'Éléousa sont mises en valeur de la même façon : un éclairage « acémète » et un éclairage supplémentaire lors des liturgies[45]. Il en va de même pour le mausolée où, à la différence des églises sud et nord, il est précisé que ce sont saint Michel et le Sauveur qui sont représentés sur ces piliers, donc, comme il est fréquent, le dédicataire de l'église et le Christ[46].

L'éclairage montre le souci de mettre en évidence ces images pendant le déroulement des liturgies. Cela est confirmé parce qu'elles reçoivent encore un éclairage supplémentaire à l'occasion des « Grandes Fêtes » (μείζονας ἑορτὰς)[47]. Mais elles ne semblent jouer qu'un rôle passif durant la liturgie. On comprend néanmoins que cette mise en scène indique qu'elles étaient considérées comme très importantes, ce qui permet de supposer qu'elles étaient, en dehors des liturgies, des images particulièrement vénérées.

Le riche éclairage mis en place pour les images mentionnées à l'occasion de certaines fêtes ne concerne jamais une scène correspondant à la fête du jour. De manière très nette aussi, les images qui sont mentionnées avec le plus de ferveur dans ce *typikon* sont, sans surprise, celles qui sont les plus mises en valeur par les lampes : les deux icônes du Christ et de la Théotokos auxquelles il a été fait allusion. Il n'est guère risqué de conclure de ces indications que les images fi es n'attiraient pas davantage de dévotion, mais fournissaient une sorte de cadre au déroulement de la liturgie.

On est conduit à peu près aux mêmes conclusions par la lecture du *typikon* de la *Kosmosoteira* à Pherrai, qui date de 1152[48]. On y retrouve l'importance de la beauté en général : l'église est remplie d'ors et de marbres resplendissants[49]. De manière plus originale, le *typikon* insiste aussi sur le pavement ; les moines ne doivent entrer dans l'église qu'avec des chaussures propres pour ne pas souiller l'éclat du marbre[50]. Ces remarques sur le décor font penser que l'église était décorée de plaques de marbres sur la partie inférieure des murs et de mosaïques au-dessus et dans les voûtes. Mais ce décor n'est pas conservé, à la différence de quelques peintures représentant, entre autres, des saints guerriers et datant de la fondation. Les plaquages de marbre et, sans doute, les mosaïques ne recouvraient donc pas toute l'église.

44. Gautier, Pantocrator (cité n. 16), p. 73, l. 737, 744 et 746.

45. *Ibid.*, p. 73, l. 735, 743-745 et 746-747.

46. *Ibid.*, p. 81, l. 866.

47. *Ibid.*, p. 39 et 41, l. 163-204 pour l'éclairage de l'église sud mis en place lors de ces fêtes.

48. Voir *supra* n. 16.

49. Petit, Kosmosotira (cité n. 16), p. 59, l. 31-32 ; Thomas et Constantinides Hero, *Monastic foundations* (cité n. 16), p. 835, nº 79.

50. Petit, Kosmosotira (cité n. 16) p. 60, l. 18-21 ; Thomas et Constantinides Hero, *Monastic foundations* (cité n. 16), p. 836, nº 82.

L'hypothèse a été faite de manière convaincante que l'essentiel du décor de marbre et de mosaïques était limité à l'abside[51].

Une seule scène est évoquée, la Dormition, sur une mosaïque située au-dessus de la porte[52]. À la fois la place de la scène, l'éclairage riche qu'elle reçoit le jour de la célébration de la fête et l'éclairage perpétuel du reste de l'année sont directement liés à la dévotion d'Isaac Comnène à la Théotokos, à qui le monastère est dédié, et à l'importance, plusieurs fois rappelée, qu'il attachait à la Dormition, qu'il nomme la fête des fêtes[53]. C'est celle qui doit être célébrée le plus solennellement, comme les vêpres de la veille et le lendemain de la fête[54]. C'est donc bien ici une image du décor fi e qui est mise en valeur le jour de la fête correspondante. Cette décision vient du donateur, liée à sa propre dévotion. Néanmoins, de par sa situation au-dessus de la porte, cette image ne joue pas un véritable rôle cultuel ; c'est un signe de la piété du commanditaire, mais l'éclairage qu'elle obtient n'en fait pas un objet de dévotion. C'est au contraire une icône de la Théotokos qui joue le rôle principal lors de la célébration de la fête : elle est portée en procession, avec l'évangéliaire[55] et une croix, autour de l'ensemble de l'enceinte pour protéger celle-ci[56]. Même si cela sort du sujet, il est bon de rappeler que le rite consistant à entourer d'un parcours circulaire un lieu pour empêcher les mauvais esprits d'y pénétrer est une pratique magique particulièrement répandue[57].

Comme dans le *typikon* du Pantocrator, les seules autres images évoquées sont les *proskynèseis* : le Christ et la Vierge. Elles le sont de manière très précise, de nouveau en relation avec l'éclairage de l'église[58]. La seule indication donnée sur leur emplacement n'est pas très claire : il est question de deux candélabres « περὶ τὰς προσκυνήσεις ἱσταμένων, περὶ μέρη φημὶ τοῦ ναοῦ τὰ ἑκάτερα ». On peut

51. Pour ce décor, voir N. Patterson Ševčenk o, Revisiting the frescoes of the Church of the Kosmosoteira at Pherrai (1152), dans *Symmeikta. Collection of Papers Dedicated to the 40th Anniversary of the Insitute of Art History, Faculty of Philosophy, University of Belgrade*, éd. I. Stejo vić , Belgrade 2012, p. 85-91, ici p. 89-90.

52. Petit, Kosmosotira (cité n. 16), p. 50, l. 33 ; Thomas et Constantinides Hero, *Monastic foundations* (cité n. 16), p. 827, nº 65. Voir aussi *ByzAd* (cité n. 18), Artefact #1471 (consulté 13/7/2015).

53. Petit, Kosmosotira (cité n. 16), p. 50, l. 19 ; Thomas et Constantinides Hero, *Monastic foundations* (cité n. 16), p. 827, nº 65.

54. Petit, Kosmosotira (cité n. 16), p. 24, l. 18-20 ; Thomas et Constantinides Hero, *Monastic foundations* (cité n. 16), p. 803, nº 10.

55. Petit, Kosmosotira (cité n. 16), p. 50, l. 24 (τὸ εὐαγγέλιον).

56. *Ibid*, p. 50, l. 25-28 ; Thomas et Constantinides Hero, *Monastic foundations* (cité n. 16), p. 827, nº 65.

57. Voir par exemple J. Favret-Saada, *Les mots, la mort, les sorts. La sorcellerie dans le Bocage*, Paris 1977, p. 210 ; J. Favret-Saada et J. Contreras, *Corps pour corps*, Paris 1993, p. 13.

58. Petit, Kosmosotira (cité n. 16), p. 23, l. 35-39 (voir aussi *ByzAD*, artefact #4312) ; Thomas et Constantinides Hero, *Monastic foundations* (cité n. 16), p. 802, nº 9. Elles sont encore évoquées un peu plus loin : Petit, Kosmosoteira (cité n. 16), p. 26, l 33 ; Thomas et Constantinides Hero, *Monastic foundations* (cité n. 16), p. 805, nº 12) ; *ByzAD* (cité n. 18), artefact #4306 ; sans doute aussi Petit, Kosmosotira (cité n. 16), p. 39 l. 14 (*ByzAD* artefact #4441) et l. 29 ; Thomas et Constantinides Hero, *Monastic foundations* (cité n. 16), p. 816, nº 34 et 817, nº 35.

comprendre ainsi : « (deux candélabres) placés près des *proskynèseis*, c'est-à-dire des deux côtés de l'église »[59]. Il ne semble guère faire de doute, compte tenu aussi des sujets représentés, qu'il s'agit des deux peintures sur les piliers de part et d'autre du *templon*[60]. Ces deux images doivent être embrassées par l'économe qui entre en fonction[61].

À défaut d'un dépouillement systématique de l'ensemble des *typika*, quelques sondages montrent que les trois *typika* commentés ci-dessus sont les textes les plus riches concernant les images fi es et que même le peu de renseignements donnés par celui de la *Kecharitomenè* est exceptionnel. Il faut en conclure que, du point de vue de la dévotion et de l'action cultuelle, les mosaïques et peintures pariétales, non pas prises dans leur ensemble comme cadre mais considérées individuellement, jouent un rôle bien moins important que les icônes, du moins à partir du XI^e^ siècle. En outre, parmi les peintures pariétales, ce sont essentiellement des images iconiques qui sont mentionnées[62].

Quelques images pariétales doivent néanmoins être mises en rapport avec les pratiques cultuelles. Ce sont celles qui, sans que cela soit systématique, marquent le lieu où prend place un acte cultuel, en rapport immédiat avec la scène représentée. L'exemple le plus évident est celui de la Communion des Apôtres, dont il n'est pas besoin de rappeler la correspondance avec la célébration de l'Eucharistie dans le sanctuaire, où ce thème se retrouve dès sa généralisation à partir de l'an 1000, malgré quelques exceptions[63]. C'est bien en raison de sa signification cultuelle et théologique que cette scène devient l'une des plus constamment représentées dans le sanctuaire des églises byzantines. Il faut y associer, sans qu'il soit besoin de l'expliquer longuement, la représentation des saints évêques dans le registre inférieur de l'hémicycle de l'abside. Le regroupement des images d'évêques dans le sanctuaire commence à la fin du X^e^ siècle, pour se développer au XI^e^ et trouver son expression la plus forte au XII^e^ siècle. Dans la plupart des cas, les évêques sont représentés de

59. N. Patterson Ševčenk o, dans sa traduction dans Thomas et Constantinides Hero, *Monastic foundations* (cité n. 16), p. 802, n° 9, comprend « dans les deux parties de l'église » et pense qu'il s'agit d'icônes exposées à la vénération.

60. *Ibid.* N. Patterson Ševčenko, en traduisant « les deux icônes exposées à la vénération », donne l'impression qu'il s'agit d'icônes mobiles. Mais, dans Id., *Revisiting the frescoes* (cité n. 51), p. 89, elle les appelle « pier icons », ce qui suggère bien des images peintes sur les piliers.

61. Petit, Kosmosotira (cité n. 16), p. 39, l. 14 et 29 (*ByzAD* (cité n. 18) artefacts #4441 et 4442) ; Thomas et Constantinides Hero, *Monastic foundations* (cité n. 16) p. 816, n° 34 et p. 817, n° 35.

62. On notera que, dans l'index de Thomas et Constantinides Hero, *Monastic foundations* (cité n. 16), vol. 5, p. 1921, toutes les images représentant des scènes ou des saints personnages sont regroupées s.v. Icons (specific), qu'il s'agisse d'icônes ou de peintures murales. Un contrôle a montré que, parmi les scènes mentionnées dans cette entrée, seules celles discutées ci-dessus ne sont pas des icônes.

63. Sur la Communion des Apôtres : S. E. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries. Programs of the Byzantine sanctuary*, Seattle/Londres 1999, p. 48-67, sur l'évolution de son emplacement, p. 48-49.

trois-quarts, tournés vers le centre, souvent de part et d'autre d'une fenêtre, parfois vers le trône vide de l'Hétimasie, puis, à partir de la fin du XIIe siècle, vers le *Mélismos*[64]. Les évêques illustrent la continuité apostolique et l'unité de l'Église, tandis que le *Mélismos* livre la signification du rite pratiqué dans le sanctuaire, l'Eucharistie, donc le sacrifice toujours enouvelé du Christ.

Deux autres scènes sont liées spécifiquement à des rites, quoique de façon moins systématique. Dans le *typikon* de la *Kecharitomenè*, il est précisé que le rite du Lavement des pieds doit être effectué par la supérieure dans le narthex (nommé ici *pronaos*) à l'endroit où est représenté le Lavement des pieds fait par le Sauveur[65]. Dans quelques églises, cette scène est effectivement représentée sur le mur nord du narthex : citons Kılıclar Kilise (Xe siècle), Hosios Loukas (1re moitié du XIe siècle) (fig. 2), Néa Moni de Chios (milieu du XIe siècle), Daphni (vers 1000). Peut-on y

Droits numériques non obtenus.

Figure 2 - Lavement des pieds, narthex, Hosios Loukas, XIe siècle (photo : J.-M. Spieser).

64. Pour une vue d'ensemble sur l'évolution de la représentation des évêques dans l'abside : *ibid.*, p. 15-36 ; sur le *Mélismos*, p. 37-47. Pour la signification symbolique de la lumière pénétrant par cette fenêtre, *ibid.*, p. 37.

65. ἐν τῷ τῆς ἐκκλησίας προνάῳ, ἔνθα εἰκόνισται καὶ ὁ τοῦ σωτῆρος νιπτήρ : GAUTIER, Kecharitomenè (cité n. 41), p. 125, l. 1881-1882. Pour les représentations du Lavement des pieds, voir W. TRONZO, Mimesis in Byzantium: Notes toward a History of the Function of the Image, *RES: Journal of Anthropology and Aesthetics* 25, 1994, p. 61-76, qui développe le thème en détail, tenant compte des trois ensembles de mosaïques cités ci-dessous ; voir aussi S. Tomeković , Contribution à l'étude du programme du narthex des églises monastiques (XIe-1re moitié du XIIIe s.), *Byz.* 58, 1988, p. 140-154, ici p. 151, ainsi que S. E. GERSTEL, Rite and Passage in the Medieval Byzantine Church, dans *Cambridge World History of Religious Architecture* (à paraître).

ajouter le Lavement des pieds de la *Panagia Phorbiotissa* d'Asinou (1105-1106) qui ne se trouve pas dans le narthex mais dans la voûte nord de la partie ouest du naos ? Dans tous ces exemples, la scène n'est pas isolée, mais fait partie d'un cycle plus ou moins développé, lié à la Passion du Christ : à Kılıclar Kilise, dans la partie nord du narthex, cette scène est associée au Reniement de Pierre, au Christ devant Pilate et au Chemin de croix, tandis que d'autres scènes liées à la Passion occupent le compartiment sud du narthex ; à Hosios Loukas, les murs nord, est et sud du narthex sont occupés par le Lavement des pieds, la Crucifixion, l'Anastasis, l'Incrédulité de Thomas ; à Daphni, la partie nord du narthex a reçu la Trahison de Judas, le Lavement des pieds, le Dernier repas ; à Chios, la scène est intégrée dans un ensemble plus large : Résurrection de Lazare, Entrée à Jérusalem, Lavement des pieds dans le compartiment nord du narthex, Prière de Gethsémani, Trahison de Judas, Ascension et Pentecôte dans la partie sud. Ces variantes sont liées au programme d'ensemble de l'église ; il n'y pas lieu de les examiner ici en détail[66]. L'essentiel est de souligner que, chaque fois, le concepteur du programme a, dans une série où on constate de nombreuses variantes, intégré le Lavement des pieds et veillé à lui donner une situation identique. Certes cette scène ne se trouve pas à cet emplacement dans toutes les églises, mais elle y est suffisamment représentée pour qu'un lien puisse être considéré comme établi et pour que sa présence sur le mur nord dans un certain nombre d'exemples ne soit pas une coïncidence[67].

À la différence du Lavement des pieds, le Baptême, lorsqu'il est placé dans le narthex, est une scène isolée, ce qui rend d'autant plus sensible le fait qu'il y ait été mis à dessein. Ce déplacement hors du cycle christologique est d'autant plus frappant qu'il concerne l'image d'une fête majeure. Il doit être mis en relation avec aussi bien les rites de la Bénédiction des eaux que ceux du Baptême qui se déroulaient dans le narthex[68]. Le mur est, soit sa partie nord, soit sa partie sud, semble être le lieu privilégié pour le Baptême quand il est représenté dans cet espace. Cette interprétation est parfois confirmée par la présence d'une vasque à proximité immédiate du Baptême, comme à Saint-Pierre de Kalyvia-Koulara, où une vasque est insérée dans le mur nord, alors que le Baptême est représenté dans l'angle nord-est du narthex[69].

66. Sur cette question, voir J.-M. Spieser, Liturgie et programmes iconographiques, *TM* 11, 1991, p. 575-590.

67. Dans l'église Saint-Pierre de Kalyvia-Kouvara, le Lavement des pieds et le Dernier Repas sont placés dans la voûte de la travée centrale du narthex : N. Coumbaraki-Panselinou, *Saint-Pierre de Kalyvia-Kouvara et la chapelle de la Vierge de Mérenta : deux monuments du* XIII*e siècle en Attique*, Thessalonique 1976, p. 54. Pour deux exemples de Lavement des pieds représentés dans le sanctuaire, voir Spieser, Pantocrator (cité n. 27), p. 210-213.

68. Voir déjà A. Xyngopoulos, Αἱ ἀπολεσθεῖσαι τοιχογραφίαι τῆς Παναγίας τῶν Χαλκέων Θεσσαλονίκης, *Makedonika* 4, 1956, p. 1-19, ici p. 2. Récemment, N. Siomkos, *L'église Saint-Étienne à Kastoria. Étude des différentes phases du décor peint (x*e*-xiv*e *siècles)*, Thessalonique 2005, p. 256, n. 947 ; voir aussi S.E. Gerstel, Rite and Passage (cité n. 65). La représentation fréquente d'hymnes, par exemple l'Acathiste, dans le narthex, suggère que d'autres rites, non mentionnés dans les sources écrites, se déroulaient aussi dans le narthex, *ibid.*

69. Coumbaraki-Panselinou, *Saint-Pierre* (cité n. 67), p. 59 et pl. 29.

Cette association semble fréquente dans des exemples post-byzantins : à Gračanica, où un Baptême, qui ne fait pas partie des peintures de 1321, est figuré au sud-est de l'exonarthex[70] ; au monastère de Barlaam dans les Météores (1566), où il est situé du côté sud. Il faut ajouter Docheiariou ainsi que le narthex de la chapelle Saint-Georges à Agios Pavlos[71]. Le Baptême est aussi représenté dans le narthex de quelques églises d'époque byzantine, sans qu'il y ait nécessairement une vasque construite à proximité immédiate[72]. Citons, à Kastoria, dans le dernier tiers du XIIe siècle, Saint-Nicolas Kasnitzi où il est peint sur la partie sud du mur oriental du narthex[73] ; au XIIIe siècle, toujours à Kastoria, l'église Saint-Étienne, où il se situe sur le pilier au sud du passage entre narthex et naos[74], et à un emplacement analogue à la *Mavriôtissa*, sans doute du XIIIe siècle (fig. 3)[75]. Pour reprendre tous les exemples usuellement cités, il convient d'ajouter Sainte-Sophie de Trébizonde

Droits numériques non obtenus.

Figure 3 - Baptême, narthex, Panagia Mavriôtissa, Kastoria, XIIIe siècle (photo : séminaire d'archéologie paléochrétienne, université de Fribourg, Suisse).

70. G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, Paris 1916 (réimpr. 1960), p. 198 et fig 172, p. 199. Contrairement à ce que dit Xyngopoulos, *Toichographiai* (cité n. 68), p. 2, cette peinture ne fait pas partie du décor de 1321. Millet ne mentionne pas expressément une vasque, mais précise que cette représentation est située « en face de l'autel où on baptise ».
71. Ces exemples ont déjà été réunis par Xyngopoulos, *Toichographiai* (cité n. 68), p. 2-3.
72. Je reprends ici les exemples déjà réunis par Coumbaraki-Panselinou, *Saint-Pierre* (cité n. 67), en rafraîchissant la bibliographie.
73. M. Chatzidakis et S. Pélékanidès, *Kastoria*, Athènes 1992, p. 50-65 ; pour la date, p. 58.
74. Siomkos, *Saint-Étienne* (cité n. 68), p. 255-264.
75. Chatzidakis et Pélékanidès, *Kastoria* (cité n. 73), p. 80-81 pour la datation de cette peinture.

(partie sud du mur est du narthex)[76]. Sans vouloir être exhaustif, rappelons aussi le Baptême de Lesnovo, au milieu du xv[e] siècle, représenté dans l'angle nord-est du narthex, à proximité de fonts baptismaux et accompagné d'un court cycle du Prodrome[77]. Le Baptême est représenté sous forme de relief au-dessus de la porte sud du narthex à Dečani, lien certes plus ténu, mais qu'il ne paraît pas inutile de mentionner (il figu e aussi dans le cycle des Grandes Fêtes dans le naos)[78].

Pour être complet, il conviendrait d'analyser en détail les représentations du Jugement Dernier et, plus généralement, celles liées à la mort et aux funérailles, puisque les liturgies pour les moines défunts avaient lieu dans le narthex. Dans la mesure où ce point est bien connu, il suffit de dire que la relation entre images et rites n'est ici pas la même que pour les images du Lavement des pieds et du Baptême. Ces images ne représentent pas un redoublement du rite, mais sont une invitation à méditer sur la mort, qui est l'occasion du rite. À la différence aussi d'autres scènes du décor ou de représentations de saints qui peuvent devenir un support de méditation à travers les mots d'un prédicateur ou par le jeu des pensées propres d'un fidèle, un cycle d'images comme celui du Jugement dernier impose sa présence sans doute en tout temps et à tout moment, mais davantage encore à l'occasion de funérailles.

Un large éventail d'interactions entre décor et pratiques ou actions cultuelles se trouve ainsi mis en évidence. Le décor peint joue d'abord un rôle de cadre, tandis que certaines images ou certains ensembles d'images qui en font partie redoublent des actions liturgiques en soulignant leur origine et leur légitimité. En revanche, ce sont essentiellement des images iconiques, personnages sacrés et saints peints à des endroits privilégiés, ou *icônes* au sens actuel du mot, qui font l'objet de la dévotion des fidèles, signe clair de l'importance croissante de l'icône dans la religiosité byzantine.

Jean-Michel Spieser
Université de Fribourg

76. A. Eastmond, *Art and Identity in thirteenth-century Byzantium: Hagia Sophia and the Empire of Trebizond*, Aldershote 2004, p. 98, 106, 122 et pl. XXI.
77. S. Gabelić , *Manastir Lesnovo*, Belgrade 1998, p. 181-183.
78. Z. Gavril ović , Kingship and baptism in the Iconography of Dečani and Lesnovo, dans *Dečani et l'art byzantin au milieu du xiv[e] siècle*, éd. V. Djurić , Belgrade 1989, p. 297-304, ici p. 303 ; M. Mar ković , Cycle of the Great Feasts (en serbe avec résumé en anglais), dans *Mural paintings of Monastery of Dečani. Material and Studies*, éd. V. Djurić , Belgrade 1995, p. 107-120 et fig. 3 après la . 120.

Textes, rites et performance :
de l'image pratiquée à l'image lumineuse

Picturing Psalms:
Pilgrims' Processions in Late Antique Jerusalem

Georgia Frank

Early in the 2nd century CE, the city of Ephesus received an unusual gift from a private citizen: the funding of processions, in which thirty-one purpose-made statues and images would be carried through the main thoroughfares of the Roman city. Endowed by the equestrian Caius Vibius Salutaris, the gift provided for the production of nine large statues of the goddess Artemis as well as some twenty-two portable silver images of figu es from the city's mythical and historic past. He provided for vehicles to transport heftier images, the temple personnel and processants carrying portable ones, including *hymnodoi* to sing with the cortege.[1] Some 568 lines long, the inscription prescribes the route from the sanctuary of the patron deity Artemis into and through the city, and back to the Artemision, where the images would remain stored until the next procession. It outlined the protocol for selecting participants and the occasions for this procession, including the first New Moon (the start of the political year), the monthly assemblies, and the annual festivals of the Sebateia and Soterai, and every fifth year, the Ephesia.[2] By one estimate, Ephesians would have witnessed this pageant of statues and images at least once every fortnight.[3] The frequency of the procession would have left songs and images etched into the memory of many Ephesians. In addition, any passerby in the theater or the Artemision would have beheld the sizeable inscription, towering four meters high and extending almost fi e meters across.

As the procession propelled religious images through the streets of Ephesus, the hand-held and carted statues – with the weight specified for each – created a kinesthetic spectacle. As moving images of gleaming silver and gold snaked past spectators and monuments, Ephesians encountered "embodied and embedded memories," with the procession serving as a "scaffold of knowledge," in the words of Roman historian Jacob Latham.[4]

1. G. M. Rogers, *The Sacred Identity of Ephesos. Foundation Myths of a Roman City*, London 1991, p. 152-185. Discussed in F. Graf, *Roman Festivals in the Greek East: From the Early Empire to the Middle Byzantine Era*, Cambridge MA 2015, p. 41-50.
2. For Constantinople, see L. Brubaker, Topography and the Creation of Public Space in Early Medieval Constantinople, in *Topographies of Power in the Early Middle Ages*, ed. M. de Jong and F. Theuws, Leiden 2001, p. 31-43.
3. Rogers, *The Sacred Identity of Ephesos* (cited in n. 1), p. 183.
4. J. A. Latham, *Performance, Memory, and Processions in Ancient Rome. The* Pompa Circensis *from the Republic to Late Antiquity*, Cambridge MA 2016, p. 71, 97. Cf. Brubaker, Topography and

Christian polemicists and church leaders did not hide their contempt for festal processions, or, *pompai*, a common occurrence in urban life. John Chrysostom mocked the debauched behavior of festival goers in sermons.[5] As part of baptismal rites, the initiant formally pronounced "I renounce Satan and his *pompē*".[6] Yet, however much they derided Roman spectacles, church leaders could not deny the galvanizing power of processions, even harnessing it for their own purposes.[7] When rival Arians gathered weekly in the streets of Constantinople to sing odes, John Chrysostom sent out his own congregation, processing with candles and silver crosses in hand, to out-sing the Arians' choirs.[8] Soon it would become a hagiographic trope to liken large processions of Christians to rivers and seas pouring forth.[9] One form of urban processional worship, the stational liturgy, soon became part of the fabric of urban Christian life in Constantinople, Rome, and Jerusalem. As historian of liturgy John Baldovin defines this prominent urban liturgical celebration, a bishop led worshipers to a "designated church, shrine, or public place, in or near a city or town, on a designated feast, fast, or commemoration."[10]

Whereas the Salutaris gift specifies what exactly is to be carried in the Ephesian procession, Christians seem to have traveled somewhat lighter.[11] Censers, gospel

the Creation of Public Space (cited in n. 2), p. 39 on Constantinople's growing network of processional nodes in the 5th century. On processions in Antiquity, see E. Stavrianopoulou, The Archaeology of Processions, in *A Companion to the Archaeology of Religion in the Ancient World*, ed. R. Raja and J. Rüpke, Chichester 2015, p. 349-361. Also helpful, D. Felbecker, *Die Prozession. Historische und systematische Untersuchungen zu einer liturgischen Ausdruckhandlung*, Altenberge 1995. D. Favro, Moving Events: Curating the Memory of the Roman Triumph, in *Memoria Romana: Memory in Rome and Rome in Memory*, ed. K. Galinsky, Ann Arbor 2014, p. 85-101; G.L. Dal Santo, Rite of Passage. On Ceremonial Movements and Vicarious Memories (Fourth Century CE), in *The Moving City: Processions, Passages and Promenades in Ancient Rome*, ed. I. Östenberg, S. Malmberg and J. Bjørnebye, London 2015, p. 145-154.

5. John Chrysostom, *In martyres* (PG 50.663) discussed in C. Shepardson, *Controlling Contested Places. Late Antique Antioch and the Spatial Politics of Religious Controversy*, Berkeley 2014, p. 166.
6. Cyril of Jerusalem, *Cat.* 19.6-7, John Chrysostom, *Cat.* 2.20 (plural), cf. 4.32; 11.24; 12.48, 51; J. Daniélou, *The Bible and the Liturgy*, Notre Dame 1956, p. 26-29; E. Ferguson, *Baptism in the Early Church: History, Theology, and Liturgy in the First Five Centuries*, Grand Rapids 2009.
7. N. Andrade, The Processions of John Chrysostom and the Contested Spaces of Constantinople, *Journal of Early Christian Studies* 18/2, 2010, p. 161-189. Graf, *Roman Festivals in the Greek East* (cited in n. 1), p. 226-238.
8. Socrates, *Hist. eccl. 6.8*, cited in R. Taft, *Liturgy of the Hours in East and West. The Origins of the Divine Office and ts Meaning for Today*, Collegeville 1986, p. 172-174.
9. John Chrysostom, *De terrae motu* (PG 50, 714.18-21), *On Psalm 41* 1 (PG 55, 157.6-20) cited and discussed in R.S. Falcasantos, "For Nothing So Moves the Soul": John Chrysostom on *Mimesis* and the Force of Ritual Habit, in *The Garb of Being: Embodiment and the Pursuit of Holiness in Late Ancient Christianity*, ed. G. Frank, A.S. Jacobs and S.R. Holman (Fordham University Press, forthcoming).
10. J. Baldovin, *The Urban Character of Christian Worship*, Rome 1987 (OCA 228), p. 37.
11. S.A. Harvey, The Senses in Religion: piety, critique, competition, in *A Cultural History of the Senses in Antiquity*, ed. J.P. Toner, London 2014 (The Cultural Histories Series),

books, relic and eventually icons were among the *portabilia* of processional liturgies *inside* church spaces.[12] Yet, participants in Greek processions were named by what they carried: baskets (*kanephoroi*), water vessels (*hydriaphoroi*), offering-bowls (*phialephoroi*), chests (*kistephoroi*), and torches (*pyrophoroi*).[13] In Hellenistic Alexandria, for instance, processions might include hundreds of boys bearing censers, wagons or carts bearing huges statues or groups of statues, animated statues, three hundred harpists, elephant-drawn chariots, flask-bearing boys, and menageries of dogs, oxen, antelopes, sheep, goats, and any number of fowl.[14]

Christians, I shall argue here, carried objects and places in the songs and acclamations they uttered during processions. In particular, the rise of the stational liturgy, in and around Jerusalem in the 4th and 5th centuries, introduced a range of repeated phrases that infused processions with another type of portable item: mental images. Two works that provide valuable evidence for such processional song are the pilgrim Egeria's descriptions of Holy Week processions in Jerusalem in the early 380s and a book of liturgical instructions for rites held in Jerusalem, known today by its sole surviving translation, the Armenian Lectionary (ca. 417-439). Egeria mentions processional psalmody in her descriptions of the Jerusalem liturgies she attended.[15] The Armenian Lectionary augments that picture with a better sense of the specific biblical passages that were read aloud at holy places, and the psalm verses that were sung in anticipation of, as well as in response to, such readings. Psalmody knit together various stations in the liturgies that constituted a particular cycle of feasts. And, as this essay suggests, psalmody created resonances across festival cycles, such that psalms might echo back and also anticipate other festal seasons. Such resonances were imagistic and aural both at the destinations but also in the interstitial spaces that processions traversed.

Focusing on the eight-day festival of Epiphany as a test case, this essay explores how psalms and festal spaces interacted. As liturgical historians have observed, liturgy deals both in linear and cyclical time. It is linear insofar as it commemorates past biblical events. Yet, it can be cyclical by situating events in eternal time. This power to "stretch" time, according to medieval historian Margot Fassler, means

p. 91-114, at 111. A. Chaniotis, Acclamations as a Form of Religious Communication, in *Die Religion des Imperium Romanum: Koine und Konfrontationen*, ed. H. Cancik and J. Rüpke, Tübingen 2009, p. 199-218.

12. On processional objects in later Byzantine periods, see H. Belting, *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*, Chicago 1994, p. 228-230.

13. M. True, J. Daehner, J. B. Grossman and K. D. S. Lapatin, Greek Processions, in *Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum*, vol. 1: *Processions, Sacrifices, Libations, Fumigations, Dedications,* Los Angeles 2004, p. 1-20.

14. G. Aldrete, Urban Sensations: Opulence and Ordure, in *A Cultural History of the Senses* (cited in n. 11), p. 66-67.

15. *Itinerarium Egeriae*, ed. P. Maraval, Égérie, Journal de Voyage, Paris 1982 (SC 296). I follow the English translation of J. Wilkinson (ed.), *Egeria's Travels to the Holy Land*, Jerusalem / Warminster 1981; *Le codex arménien Jérusalem 121*, ed. A. Renoux, Turnhout 1969-1971 (PO 35/1, 36/2).

that "time, thought to be ever changing, could also be held and contemplated."[16] The desire to commemorate specific biblical events in appropriate places is a linchpin of the stational liturgy. Yet, it is also important to consider the role of psalmody, which was chanted between readings from biblical narratives. As I argue here, psalmody's imagery and affect created the ritual conditions for "holding and contemplating" time. Before turning to these images, however, it is worth recalling the place of psalmody in ancient lay experience.

Lay Psalmody

In the Greek East, lay audiences experienced psalms in a number of ways. There were private devotions, as in Gregory's description of his sister Macrina's childhood: "there was none of the psalms which she did not know since she recited each part of the Psalter at the proper times of the day, when she rose from her bed, performed or rested from her duties, sat down to eat or rose up from the table, when she went to bed or got up to pray, at all times she had the Psalter with her like a good traveling companion who never fails."[17] Likewise in his eulogy for his sister Gorgonia, Gregory of Nazianzus noted how she surpassed others in her "intelligent chanting of the psalms, in her reading, explanation, and timely recollection of the divine oracles, in her bending of knees which has grown callous and, as it were, attached to the ground, in her tears to cleanse her stains with contrite heart and humility of spirit."[18] Bishop Cyril of Jerusalem instructed adults preparing for baptism to develop a habit of psalmody at night. "When does your mind tend more toward psalmody and prayer?" he asked. "Is this not at night?"[19] Husbands and wives who sang psalms together made Christ rejoice, according to Tertullian.[20] In short, singing psalms punctuated a Christian's domestic life, both day and night. Even in instances when

16. M. Fassler, The Liturgical Framework of Time and the Representation of History, in *Representing History, 900-1300: Art, Music, History*, ed. R.A. Maxwell, University Park 2010, p. 151.

17. Grégoire de Nysse, *Vie de sainte Macrine*, ed. and trans. P. Maraval, Paris 1971 (SC 178); Gregory of Nyssa, *The Life of Saint Macrina*, ed. K. Corrigan, Toronto 1989 (Peregrina Translations series 12), reprinted in *Women in Early Christianity. Translation of Greek Texts*, ed. P. Cox Miller, Washington DC 2012, p. 194.

18. Gregory of Nazianzus, *Or*. 8.13.15-20; Grégoire de Nazianze, *Discours 6-12*, ed. M.-A. Sebasti, Paris 1995 (SC 405), eng. trans. L. McCauley, in *Funeral Orations by Saint Gregory Nazianzen and Saint Ambroise*, Washington DC 1968 (The Fathers of the Church 22), p. 110. On how the funerary setting and gender dynamics inflect the presentation of both Macrina and Gorgonia, see V. Burrus, Life after Death: The Martyrdom of Macrina and the Birth of Female Hagiography, in *Gregory of Nazianzus: Images and Reflection* , ed. J. Børtnes and T. Hägg, Copenhagen 2006, p. 153-170, at 166.

19. Cyril of Jerusalem, *Catechetical Lectures* 9.7 (PG 33, 645A), Eng. trans. E. Hamilton Gifford, in *Cyril of Jerusalem, Gregory Nazianzen*, ed. P. Schaff and H. Wace, New York 1994 (Nicene and Post Nicene Fathers, 2nd ser., 7), p. 52-53. L. McCauley and A. Stephenson, *The Works of Saint Cyril of Jerusalem*, Washington DC 1969-1970 (Fathers of the Church 61, 64), vol. 61, p. 189.

20. Tertullian, *Ad uxorem*, 2. 8. 8-9 (PL 1,1304); *Music in Early Christian Literature*, ed. J. McKinnon, Cambridge MA 1987 (Cambridge Readings in the Literature of Music), no. 80, p. 44 (hereafter cited MECL).

this advice was motivated by ascetic ideals or hagiographic tropes.[21] These examples suggest that psalmody could, as Carol Harrison claims, "en-chant" the rhythms of daily life outside the church and monastery.[22]

Over the course of the 4th century, psalm singing became more widespread in Christian congregations along with a proliferation of psalm commentaries.[23] For lay Christians, collective psalms were also ingrained in religious practice. They were sung at meals, funerals, and vigils. Liturgical instruction books interspersed entire psalms, or, more often, portions of psalms, amid selections from the Pentateuch, prophets, gospels, and epistles. The antiphon, typically, a single verse from a psalm, surrounded and embedded readings from the Old and New Testaments. As historian of liturgy Robert Taft observes, the laity's "active participation in the psalmody was assured by [...] short, easily remembered responses or refrains that they could repeat after the psalm verses chanted aloud by a professional soloist."[24] Psalms enlaced the ritual lives of early Christians.

As a mechanism for engaging lay Christians, responsorial psalmody set the tone for the feast day. For instance, the gospel selection for the feast of Christ's ascension might be pressed between psalms of joy (Psalm 46.6 [47.5]) and victory (Psalm 67 [68]).[25] More than ornament or fille , antiphonal psalms primed and infused the imagination with associations and memories that would affectively tint and redirect lay people's experiences. They cued the faithful and situated mood and memory. So too in processional worship, psalms equipped Christians with portable images that attuned their movement from one holy place to the next. If singing psalms in private provided a mirror for the soul and the self, as one bishop put it,[26] singing psalms during public processions conjured mental images through which to experience

21. As, for instance, in Jerome, *Ep.* 107.4, MECL (cited in n. 20) 322, p. 42.

22. C. Harrison, Enchanting the Soul: The Music of the Psalms, in *Meditations of the Heart. The Psalms in Early Christian Thought and Practice. Essays in Honour of Andrew Louth*, ed A. Andreopoulos, A. Casiday and C. Harrison, Turnhout 2011, p. 205-223.

23. P. C. Burns, *A Model for the Christian Life: Hilary of Poitiers' Commentary on the Psalms*, Washington DC 2012, p. 53-54, at nos. 110-112; S. E. Gillingham, *Psalms through the Centuries*, Oxford 2008, p. 28-42; M.-J. Rondeau, *Les commentaires patristiques du Psautier (IIIe-Ve siècles)*, Rome 1982, 1985, 2 vol. On anachronisms in assumptions about the Jewish psalter, see E. Mroczek, *The Literary Imagination in Jewish Antiquity*, Oxford 2016, p. 19-50.

24. R. F. Taft, Christian Liturgical Psalmody: Origins, Development, Decomposition, Collapse, in *Psalms in Community: Jewish and Christian Textual, Liturgical, and Artistic Traditions*, ed. H. Attridge and M. Fassler, Atlanta 2003, p. 7-32, at 17. For Egyptian contexts, see L. S. B. MacCoull, Chant in Coptic Pilgrimage, in *Pilgrimage and Holy Space in Late Antique Egypt*, ed. D. Frankfurter, Leiden 1998 (Religions in the Greco-Roman World 134), p. 403-413.

25. Daniélou, *The Bible and the Liturgy* (cited in n. 6), p. 303-318.

26. Athanasius of Alexandria, *Ep. ad Marcellinum* (CPG 2097), 12 (Athanasius, *The Life of Antony And The Letter To Marcellinus*; transl. R.C. Gregg, New York 1980, p. 101-129), discussed in B. Daley, Finding the Right Key: The Aims and Strategies of Early Christian Interpretation of the Psalms, in *Psalms in Community: Jewish and Christian Textual, Liturgical, and Artistic Traditions*, ed. H. Attridge and M. Fassler, Atlanta 2003, p. 189-205, at 201; P. Kolbet, Athanasius, the Psalms and the Reformation of the Self, *Harvard Theological Review* 99, 2006, p. 85-101.

holy places. This resonance between song, story, performance, and place is most apparent in the psalms sung as pilgrims processed from one holy place to another, to which we now turn.

Jerusalem Psalmody

Some of the earliest descriptions of these Jerusalem processions appear in the travelog of a pilgrim known today as Egeria, who describes her journey through Egypt, Palestine, Syria, and Asia Minor in the 380s. Addressed to her "sisters" in Gaul, the account describes her visits to holy sites, monastic settlements, as well as the Jerusalem liturgies she witnessed during holy week. For Egeria, biblical texts set the rhythm of her travels to holy places and propelled what Pierre Maraval calls "holy curiosity" for hearing scripture "on site."[27] As she recounts her "practice" (*consuetudinis*) at holy places, "when we managed to reach one of the places we wanted to see to have first a prayer, then a reading from the book (*codice*), then to say an appropriate psalm and another prayer."[28] She does not specify if the psalm was sung to a melody or spoken without music, since the verb *dicere* could mean either to speak or to sing.[29] Of utmost importance to her was that the Scripture be "appropriate to the place" (*competens loco*).[30] Likewise, at the holy places in Jerusalem, the psalms and the single verses used responsively "are appropriate to the place and the day."[31]

What does it mean for a selection from Scripture to be appropriate to a particular sacred place? To many modern interpreters, myself included, passages such as these have suggested that pilgrims "desire to re-actualize biblical events,"[32] as if to cast pilgrims as reenactors or role-players taking biblical excerpts as their "scripts." Indeed, pilgrims' intense focus on biblical narratives reveals a mimetic impulse to experience past events. Yet, it is also important to recall that few pilgrims in early Byzantium were likely to "travel around with Bibles in hand."[33] Apart from the fifth-centu y pilgrim Peter the Iberian, who carried a copy of the Gospel of John on his pilgrimage, Scripture came in many forms. Is Egeria's *codice* (10.7) necessarily a biblical canon? It is unclear from the context. What Maraval calls "the Bible enshrined in the heart,"[34] could include what Christians heard from a lectionary

27. P. Maraval, The Bible as a Guide for Early Christian Pilgrims to the Holy Land, in *The Bible in Greek Christian Antiquity*, ed. P. M. Blowers, Notre Dame 1997 (The Bible through the ages 1), p. 375-388, at 377; Original version: Id., La Bible des pèlerins d'Orient, in *Le monde grec ancien et la Bible*, ed. C. Mondésert, Paris 1984 (La Bible de tous les temps 1).
28. *Itinerarium Egeriae* (cited in n. 15), 10.7, p. 168; Wilkinson (ed.), *Egeria's Travels* (cited in n. 15), p. 106, cf. 4.4; 14.1; 20.3.
29. *Itinerarium Egeriae* (cited in n. 15), p. 241, n. 1.
30. *Ibid.* 14.1; cf. 15.4.
31. *Ibid.* 29.2: *apti psalmi semper uel antiphonae tam loco quam diei*, Wilkinson (ed.), *Egeria's Travels* (cited in n. 15), p. 131; cf. *Itinerarium Egeriae* (cited in n. 15), 25.5, 35.4, 43.5, 43.6.
32. Maraval, The Bible as a Guide (cited in n. 27), p. 381.
33. *Ibid.*, p. 387.
34. *Ibid.*

or service book, or some other collection of scriptures liturgically arranged and appropriate to the festal occasion.[35] Given the many ways scripture were encountered in Christian practice, it is worth considering how psalms inflected the movement between places.

As Egeria describes the Jerusalem liturgy, psalms propel worshipers from one Jerusalem holy place to another: "During Lent," she says, "they have a vigil service at the Anastasis from Lucernare on Friday, when they have come singing psalms from Sion *(uenitur com psalmis)* to the morning of Saturday."[36] The hymns and antiphons of the Lucernare continue for a longer time (*diutius*), followed by a litany of remembrance. "One of the deacons makes the normal commemoration of individuals, and each time he mentions a name a large group of children (*pisinni*) responds *Kyrie eleison* (in our language, "Lord, have mercy"). Their voices are very loud."[37] At the conclusion of the bishop's blessings, first of the catechumens, then the faithful, "[t]hen, singing hymns, they take the bishop from the Anastasis to the Cross, and everyone goes with him."[38] Responsorial song propels the stages of the service and the movement between holy places, according to Egeria. It is not surprising, in fact, that in her account of the Jerusalem liturgy, the expression "with hymns" (*cum ymnis*) appears alongside verbs connoting movement: *itur* (29.4), *deducitur* (30.3), *subitur* (31.1), *descenditur* (39.4), *ducet* (*Ibid*.).

As Egeria describes the liturgy, psalmody, including antiphons, both frame and resonate with her experience of the Jerusalem holy places. When she mentions a psalm, it is often sung in a responsorial manner: at pre-dawn daily services, lay men and women join monks and nuns in singing: "From that hour until it is light, hymns are sung and psalms responded to, and likewise antiphons."[39] Admittedly, this pilgrim's liturgical vocabulary – much like other Christian writers at this time – lacks a certain precision. For instance, the word *ymni* may connote biblical psalms or non-biblical texts.[40] Likewise, when Egeria uses *legere* in connection

35. D. Krueger and R.S. Nelson, New Testaments of Byzantium. Seen, Heard, Written, Excerpted, Interpreted, in *The New Testament in Byzantium*, ed. D. Krueger and R.S. Nelson, Washington DC 2016, p. 1-20, at 2-3; T. de Bruyn, Appeals to Jesus in Amulets in Late Antiquity, in *The Reception and Interpretation of the Bible in Late Antiquity*, ed. L. DiTommaso and L. Turcescu, Leiden 2008, p. 65-81, at 81, calls attention to the "role of ritual actions in the reception of Scripture" in Late Antiquity.

36. *Itinerarium Egeriae* (cited in n. 15), 29.1; Wilkinson (ed.), *Egeria's Travels* (cited in n. 15), p. 131; emphasis added.

37. *Itinerarium Egeriae* (cited in n. 15), 25.4: *Et diacono dicente singulorum nomina semper pisinni plurimi stant respondentes semper*: *kyrie eleyson*, p. 240; Wilkinson (ed.), *Egeria's Travels* (cited in n. 15), p. 124 [modified]. I thank Dr. Béatrice Caseau for pointing out this passage.

38. *Itinerarium Egeriae* (cited in n. 15), 25.7; Wilkinson (ed.), *Egeria's Travels* (cited in n. 15), p. 124, cf. 24.11, 25.2, 32.2.

39. *Itinerarium Egeriae* (cited in n. 15), 24.1. Cf. E. Nowacki, Antiphonal Psalmody in Christian Antiquity and Early Middle Ages, in *Essays in Medieval Music in Honor of David G. Hughes*, ed. G.M. Boone, Cambridge MA 1995, p. 287-315, at 297.

40. Matthew 26.30; Mark 14.26 (MECL [cited in n. 20], §3); Ephesians 5.18-20 (MECL, §13); Colossians 3.16-17 (MECL, §14); John Chrysostom, *In psalmum* 41, PG 55, 157 (MECL, §166); Eusebius, *Hist. eccl.*, 10.4, .5-6, PG 20, 849 (MECL, §214); *Apost.*

with Scripture, it is unclear whether she is describing the spoken or sung words. Although Egeria's account does not specify which psalms were sung in the processions between specific stations or at holy places, the rhythms of psalmody were present.

To understand better the actual psalms chanted or sung, we turn to a set of liturgical instructions from Jerusalem, which list the feasts, dates, reading selections, and places of celebration (stations).[41] Although the Greek original no longer survives, an Armenian translation preserves the liturgical instructions for Jerusalem rites. The Old Armenian Lectionary, as it is called by scholars, specifies the day and hour as well as the location of celebration and briefly lists the book, chapter and verse for each rite.[42] The liturgical instructions list biblical passages pertinent to various Jerusalem rites from the early 5th century, most likely 417-439, the period when it was probably translated from Greek into Armenian.[43] Closer to a calendar than a codex, the so-called Lectionary is also an important witness to the structure of the Christian calendar at this time. It begins with Epiphany (January 6th) and closes December 29th, on the feast of the Apostle James and the Evangelist John, shortly after the Nativity (December 25th). Over the course of the liturgical year, there are a series of eight-day celebrations, or octaves, which took place in a different church each day. In Jerusalem, three feasts comprised octaves: Epiphany, Easter, and the Dedication of the Holy Places (September 13).[44] Taken together, the octaves and a stand-alone feast day comprised 81 sets of readings, Sunday rites, and the commemoration of saints.[45]

Psalms were integral to each grouping (or, canon) of biblical selections. The canon for a given day followed, more or less, a set pattern: the name of the feast, the day of the week or of the month, the location of the assembly in Jerusalem or a surrounding town, and the sequence of biblical texts to be chanted or recited. Each canon consisted of at least four readings: 1) a psalm with antiphon, typically a verse sung by the congregation in response (and perhaps also in anticipation) of

Const., II.57.5-7, ed. F.X. Funk, *Didascalia et Constitutiones Apostolorum*, 2 vols., Paderborn 1905, p. 159-163 (MECL, §233); Cassian, *De Institutis*, 3.6, PL 49.135-6; CSEL17.40-41 (MECL, §348). According to Maraval, Egeria uses the words for hymns, psalms and antiphons somewhat interchangeably: *Itinerarium Egeriae* (cited in n. 15), p. 241, n. 1. Also helpful, A. R. Bastiaensen, *Observations sur le vocabulaire liturgique dans l'Itinéraire d'Égérie*, Nijmegen 1962 (Latinitas christianorum primaeva 17).

41. J. F. Baldovin, The Empire Baptized, in *The Oxford History of Christian Worship*, ed. G. Wainwright and K. B. Westerfiel Tucker, Oxford 2006, p. 77-130, at 113.

42. Although the codex lacks hymnography, it is unlikely that all the singing mentioned in Egeria's descriptions would have disappeared in a generation, according to C. Renoux, Le Iadgari géorgien et le Šaraknoc' arménien, *REArm.* 24, 1993, p. 89-112, at 89-90.

43. Id., L'épiphanie à Jérusalem au IVe et au Ve siècle d'après le lectionnaire arménien de Jérusalem, *REArm.* 2, 1965, p. 343-359, at 343 n. 4. Armenian manuscript 44 from the Bibliothèque Nationale (Paris), dates to the 9th-10th centuries, was brought from Constantinople in 1728-1730. According to its editor, Charles Renoux, it is the "oldest witness of a lost Greek liturgical book", Id., Le manuscrit arménien Paris 44, l'un des plus anciens témoins d'une liturgie chrétienne, *REArm.* 26, 1996-1997, p. 193-214, at 194.

44. Baldovin, The Empire Baptized (cited in n. 41), p. 114.

45. Id., *The Urban Character* (cited in n. 10), p. 64.

2) a biblical passage, not taken from the gospels; 3) an "alleluia" then 4) another psalm selection; 5) a gospel reading. In this arrangement, psalms are the tendrils that entwine other biblical readings. One psalm introduced the canon, and another anticipated the gospel reading.[46]

Although psalms were read continuously in Lent, specific psalms for individual feast days were selected for specific sites and feast days. For instance, Psalm 20(21) was sung at the site of the Martyrium of Saint Stephen, for the simple fact that his name, Stephanos, which means "crown", appears in the fourth verse ("you set on his head a crown of precious stone on his head", Psalm 20:4[21:3]).[47] Some psalms were apparently chosen for allusion to the biblical place name. Thus, the opening verse of Psalm 14(15) (for verse 1: "Lord, who may sojourn in Your tent, who may dwell on Your holy mountain?") was sung as part of the canon for any celebration that took place at the Mount of Olives. Psalm 95(96) was sung as part of the fortieth day of the Nativity, most likely because it included verse 8: "bring an offering and come into his courts."

Thus, psalmody provided the faithful with melodies and rhythms, as well as a host of mental places against which to interpret their own movements in a sacred landscape. To understand better this succession of images and their interconnection with the liturgical occasions, it is worthwhile to focus on one particular octave, that of Epiphany, as it is presented in the Old Armenian Lectionary.

Epiphany

During the eight-day celebration of this feast,[48] the faithful commemorated not one, but several events from Christ's life. Over the course of the octave, the sites and readings revisited his birth, the Adoration of the Magi, the Flight into Egypt, the Angel's Annunciation to Mary, the Visitation, and the Circumcision of Jesus. Thus, the stational liturgy proceeded as follows:

- Eve of Day 1 (5 January) at Bethlehem;
- Day 1 (Epiphany)[49] at the Martyrium;
- Day 2: Martyrium of Saint Stephen;
- Day 3: Martyrium;
- Day 4 at Sion;
- Day 5 at Eleona (Mount of Olives);
- Day 6 at the Lazarium;
- Day 7 at Golgotha;
- Day 8 at the Anastasis, to commemorate Christ's circumcision.

46. *Le codex arménien Jérusalem* (cited in n. 15), p. 38-40.

47. The following summary is from *Le codex arménien Jérusalem* (cited in n. 15), p. 38-39. English translations of the psalms are from *A New English Translation of the Septuagint*, ed. A. Pietersma and B. G. Wright, Oxford 2007.

48. P. F. Bradshaw and M. E. Johnson, *The Origins of Feasts, Fasts, and Seasons in Early Christianity*, Collegeville 2011, p. 131-151.

49. Notably absent from this itinerary is the commemoration of Christ's baptism, which was not yet part of Epiphany celebrations in Palestine at this time. Bradshaw and Johnson, *The Origins of Feasts* (cited in n. 48), p. 146-149.

The readings were biblical narratives and prophecies appropriate to particular holy places.[50] Yet, what made a psalm appropriate to the place appears to involve more than the discrete biblical episode commemorated there. Psalm selections, including antiphons, sung at these holy places and in procession to and from them were not always episode-driven.

Sung or recited responsorially, antiphons equipped the faithful with a host of mental images. During Epiphany, for instance, the alleluias and antiphons for all the stations were rife with places and people or objects tied to those places. On January 5th, both the antiphon Psalm 22(23) ("The Lord shepherds me, and I shall lack nothing") and the alleluia Psalm 79(80) evoked the shepherd ("You who shepherd Israel, pay attention") both allusions to the Place of the Shepherds. On the feast of the Epiphany, place is intimated in the position of the Father to the Son, with the Psalm 2:7 as antiphon ("The Lord said to me, 'My son you are; / today I have begotten you'") and the alleluia being Psalm 109(110):1 ("The Lord said to my lord, 'Sit on my right / until I make your enemies a footstool for your feet'"). (The second day stands apart from this pattern, so I shall put it aside for now.). This pair of antiphon and alleluias is also repeated on the third day, at the Martyrium. The fourth day's station, Sion, has Psalm 109(110) heard on Epiphany ("sit on my right"), but here the antiphon from the same psalm is "From the womb, before Morning-star, I brought you forth." (v. 3). If one regards the womb as a place, the alleluia carries this theme by evoking home and bed: "If I will enter into a covert of my house, / If I go up on a bed of my spreading." (Psalm 131[132]:3). The fifth day of the octave, at the Mount of Olives, the antiphon evokes a "place of refuge" (Psalm 9:9), whereas the alleluia calls to mind a tent on a holy mountain, "O Lord, who shall sojourn in your covert? / And who shall encamp on your holy mountain?" (Psalm 14[15]:1). And on the sixth day, at the site of the raising of Lazarus, an antiphon about a pit of hell sets the stage for the epistle reading (1 Thessalonians 4:13-5:11; and the alleluia echoes the site of a pit: "he brought me up out of a pit of wretchedness…" (Psalm 39:3 [40:2]). The seventh day of the octave, at Golgotha, includes an alleluia "Let the mountains restore peace for your people," precedes the Gospel reading, the opening verses of Luke's nativity story (2:1-7), the seven verses that appear *before* the gospel reading for the feast of the Epiphany (Luke 2:8-20). Finally, on the 8th day, at the Anastasis, the alleluia evokes place, with the psalm, "You took pleasure, Lord, in your land." (Psalm 84:2 [85:1]).

With the exception of the second day, at the Martyrium of Saint Stephen, where the antiphon and alleluia are derived from a pun,[51] the psalms that are sung as antiphons and alleluias interlace the epistle and gospel readings with images of places (tent, house, bed, pit, mountain, and, arguably, womb), as well as emplacement ("at the right hand"). Also worth noting is how the sequence of places, encompass sites of Jesus's nativity (day 1) his ministry (Mount of Olives and Lazarium), site of the death (Golgotha) and resurrection (Anastasis). Yet, even as the sites have a

50. On this pattern, see Baldovin, *The Urban Character* (cited in n. 10), p. 281.

51. Here, the antiphon and alleluia pun on the saint's name (*Stephanos*) with the word, crown (*stephanos*): Psalm 5:13b: "you crowned us as with a shield of favor" and alleluia, Psalm 20:4 (21:3): "You set on his head a crown of precious stone."

linear progression from birth to death and resurrection, the gospel passages seem to cycle backwards, especially the verses from Luke, chapter two, with verses 8-20 read several days before verses 1-7. The processions move forward in biblical time but backwards in biblical text, with psalms reverberating over several days. The psalmic antiphons and alleluias of this octave suggest that processions followed the course of biblical time, even as echoes of other feast days seeped through the narrative fabric.

As historian of liturgy Charles Renoux noted over a half century ago, several stations of Epiphany are identical with those visited during the station liturgy at Easter. Just as Epiphany's octave involves liturgies at the Martyrium, the Martyrium of Saint Stephen, Sion, the Mount of Olives (or, Eleona), the Lazarium, Golgotha, and Anastasis, the octave of Easter involved processions to all these sites.[52] These parallel places also prompted parallel biblical selections. For instance, the canon for the first days of Epiphany and of Easter prescribes the same biblical passages: the early services highlight the creation (Genesis 1:28-3:1) as well as the Exodus (14:24-15:21), and the final, a passage from the Book of Daniel, followed by the song of the three youths in the furnace.[53] And some antiphons follow suit, as the antiphons sung at Epiphany were repeated at the Martyrium of Stephen and at the Mount of Olives.

The repetition in different seasons of the liturgical year held the cycle together. Like fiber-optic cables, psalms conveyed affect backwards and forwards across liturgical seasons. The antiphons and alleluias were the "unfoldings" behind what historian of liturgy Margot Fassler has described as the "re-creative powers of the liturgy [that] stretched time in ways the other kinds of collective memory did not."[54] Such "unfoldings" are achieved through echoes and repetitions. As the prologue to the Armenian Lectionary warns, any repetitions, whether twice, thrice, or more, are deliberate, as a way to ensure that for every place, the reading is made clear.[55] There's more to this repetition than simply matter of diligence. Repetition secures echoes and resonances across time. Like the outstretched fingers tensing the strings in a game of cat's cradle, a repeated antiphon or alleluia interlaced, stretched, secured, and stabilized the web of liturgical time. By these sonorous threads Epiphany sounded like Easter and *vice versa.*

If, according to medievalist Bruce Holsinger, liturgy provides "a boundless provocation to and repository of literary production and invention,"[56] such "provocation" can also be found in material culture related to that religious world. The "unfolding" temporalities of liturgical time appear in religious artefacts from early Byzantium. The iconography of pilgrimage objects tends toward this melding of

52. Even if the sequence of sites was altered on the final three days with Lazarium-Golgotha-Anastasis for Epiphany and Golgotha-Anastasis-Martyrium.

53. Renoux, L'Épiphanie à Jérusalem (cited in n. 43), p. 350-354.

54. Fassler, The Liturgical Framework (cited in n. 16), p. 151. Comparable resonances are explored in early Latin liturgical settings in H. Buchinger, Lebensraum des Wortes: Zur Bibelverwendung der römischen Liturgie am Beispiel ihrer Gesänge, *Liturgisches Jahrbuch* 62, 2012, p. 181-206.

55. *Le codex arménien Jérusalem* (cited in n. 15), p. 72-73.

56. B. Holsinger, Liturgy, in *Middle English*, ed. P. Strohm, Oxford 2007, p. 295-314, at 296.

biblical, liturgical, and pilgrims' time. Although a full treatment of pilgrimage souvenirs and amulets are beyond the scope of this paper, two objects may illustrate the potency of psalm imagery and the echo chamber of antiphons. A pilgrim's souvenir flask from the Monza collection (cat. no. 3),[57] dates from about two centuries after Egeria's travels. Although missing its spout, it still bears images on both sides: one shows the Adoration of the magi and shepherds, a scene associated the Nativity, the labels ΜΑΓΟΙ (magi) and ΠΟΙΜΕΝΕΣ (shepherds). The opposite side shows the Women at the empty tomb standing before the *aedicula*, flanked by an angel, at the Anastasis. As Gary Vikan has demonstrated, the combination of architectural and biblical details reveals much about pilgrims' experiences of the biblical past.[58] The band encircling the magi scene is inscribed with the phrase "oil of the wood of life from the holy places of Christ" (+ ΕΛΑΙΟΝ ΞΥΛΟΝ ΖΩΗΣ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΧΥ ΤΟΠΩΝ). It may seem odd to find a text about Christ's death surrounding a scene from his infancy. It might make more chronological sense to associate it with the image of the women at the empty tomb, which fills its band with thirteen roundels, depicting busts of Christ and the twelve apostles. By "labeling" the Nativity with the oil from the relic of Christ's death, the flask creates a visual echo, infusing the Nativity with the sounds of Easter.

This interlacing of liturgical story and psalmodic sounds is even more pronounced in another object: a silver amuletic armband from the eastern Mediterranean in the 6th to 7th century (Columbia, Museum of Art and Archaeology, University of Missouri-Columbia, no. 77.246).[59] It comprises medallions, each depicting a scene from Christ's life. Due to a break in the 25.5 cm band, the Ascension appears before the Annunciation, followed by the Nativity. The Christological scenes are interrupted by a medallion with amuletic Chnoubis, ring signs and pentalpha and acclamations, before continuing with the Baptism, the Crucifixion, and the Women at the Tomb. Meandering between the roundels is the opening verse of Psalm 90(91): "He who lives by the help of the Most High / in a shelter of the God of Heaven he will lodge."[60] As specialists of ancient amulets agree, this psalm verse was widespread on amulets of late antiquity, as early as the 4th century and well

57. A. Grabar, *Les ampoules de Terre Sainte (Monza, Bobbio)*, Paris 1958.

58. G. Vikan, Pilgrims in Magi's Clothing: The Impact of Mimesis on Early Byzantine Pilgrimage Art, in *The Blessings of Pilgrimage*, ed. R. Ousterhout, Urbana / Chicago 1990 (Illinois Byzantine Studies 1), p. 97-107.

59. J.E. Sanzo, *Scriptural Incipits on Amulets from Late Antique Egypt: Text, Typology, and Theory*, Tübingen 2014, p. 116-118; T.J. Kraus, 'He that Dwelleth in the Help of the Highest': Septuagint Psalm 90 and the Iconographic Program on Byzantine Armbands, in *Jewish and Christian Scripture as Artifact and Canon*. ed. C.A. Evans and H.D. Zacharias, London 2009, p. 137-147; T. J. Kraus, Fragmente eines Amulett-Armbands im British Museum (London) mit Septuaginta-Psalm 90 und der Huldigung der Magier, *Jahrbuch für Antike und Christentum* 48/49, 2005, p. 114-127. Cf. A. Van Den Hoek, D. Feissel and J. Herrmann, More Lucky Wearers: The Magic of Portable Inscriptions, in *The Materiality of Magic*, ed. D. Boschung and J.N. Bremmer, Paderborn 2015, p. 309-356, at 348. I am indebted to Drs. David Frankfurter, Joseph Sanzo and Theodore de Bruyn for their invaluable guidance.

60. *A New English Translation of the Septuagint*, ed. A. Pietersma (cited in n. 47), translation [modified]

into the middle Byzantine period.[61] It also appeared on the lintels above doorways in Cyprus and Syria.[62] These material examples provide visual analogies for the ways psalmody threaded its way through ritual experiences of holy places and sacred stories.

Like the "sheltering" image found in the opening verse of Psalm 90(91), psalmody evoked images to integrate the string of holy places. This article has focused on the psalms, including antiphons and alleluia, that shaped the processions to sacred sites and the stational liturgy in and around Jerusalem in the late 4th and early 5th centuries. Together, Egeria's description of singing processions and the Armenian Lectionary's liturgical instructions for the Epiphany octave reveal Epiphany's echoes (and anticipations) of Easter octave sites and Scripture.

Why an emphasis on places in the choice of liturgical song? The answer may lie in the objects discussed above: the ampulla and the armband. Both objects illustrate the mixing of various episodes, phrases, and settings that are characteristic of holy place souvenirs and also of protective amulets, such as the armband with scenes from Christ's life stitched together by the letters from the opening verse of Psalm 90(91). The rhythm of the psalms and their echoes gave coherence to the arc of sacred stories, recast as a series of images. Repetition has the potential for recognition. In this case, echoes made the span of biblical time perceptible as a viewable and synchronic whole. According to Aristotle, the artistry required to transform epic or tragic plots into viewable whole resulted in a narrative that was *eusynoptos* (or, "easily seen in one view").[63] This God's-eye view holds a certain appeal.[64]

61. J. Maspero, Bracelets-amulettes d'époque byzantine, *Annales du service des Antiquités de l'Égypte* 9, 1908, p. 246-258; J. Spier, Medieval Byzantine Amulets and Their Tradition, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 56, 1993, p. 25-62; T. De Bruyn, Papyri, Parchments, Ostraca, and Tablets Written with Biblical Texts in Greek and Used as Amulets. A Preliminary List, in *Early Christian Manuscripts. Examples of Applied Method and Approach*, ed. T. J. Kraus and T. Nicklas, Leiden 2010, p. 145-190; T. J. Kraus, 'He that Dwelleth in the Help of the Highest': Septuagint Psalm 90 and the Iconographic Program on Byzantine Armbands, in *Jewish and Christian Scripture as Artifact and Canon*, ed. C. A. Evans and H. D. Zacharias, London 2009, p. 137-147.

62. D. Feissel, Notes d'épigraphie chrétienne VII, *BCH* 108 1984, p. 545-579, at 571-579; Id., The Bible in Greek Inscriptions, in *The Bible in Greek Christian Antiquity*, ed. and trans. P. M. Blowers, Notre Dame 1997, p. 289-298, at 292 (original version: Id., La Bible dans les inscriptions grecques, in *Le monde grec ancien et la Bible*, ed. C. Mondésert, Paris 1984).

63. Aristotle, *Poet.* 23.1459a.30-34, trans. S. Halliwell, *Aristotle: Poetics*, in *Aristotle: Poetics, Longinus. On the Sublime, Demetrius: On Style*, ed. S. Halliwell *et al.*, Cambridge MA 1995 (Loeb Classical Library 199), p. 116. For a helpful discussion of the eusynoptic view, see A. C. Purves, *Space and Time in Ancient Greek Narrative*, Cambridge MA 2010, p. 24-64. Purves' translation is more literal: "Homer would appear to speak in a divine way (*thespesios*) compared to the rest, in that he did not attempt to make the war a whole, even though it had a beginning and an end. For the plot would otherwise have been too large and not easily seen at one time (*ouk eusynoptos*), or, if scaled down in length, too closely woven with detail (*poikilia*)", p. 3.

64. P. Hadot, The View from Above, in *Philosophy as a Way of Life: Spiritual Exercises from Socrates to Foucault*, ed. A. I. Davidson, Oxford 1995, p. 238-250.

To achieve this panoramic view across time requires careful selection.[65] As classicist Alex Purves describes the inner-workings of this narrative aesthetic, one must be able to see the beginning and the end at the same time. There is also a "eusynoptic" quality to the Jerusalem rites I have described. Biblical history is vast and long. Yet, the course of the liturgical year and the careful selection of psalms reveal an attempt to allow the specifics of a sacred episode to be fi ed in a web of sacred history. Processions and the portable imagery generated by psalms equipped the faithful with a glimpse of the whole in the movement between holy places.

Just as the ampulla linked on one side the events of the Nativity with those of the Resurrection, so too did the sung psalms reflect and recombine elements from the spatial movements of worshipers across the liturgical year. Likewise, the singing of psalms in the context of the stational liturgy set in motion acoustic resonances that shaped pilgrims' perceptions of the holy places and the sacred events they commemorated. Such parallels signal an *inclusio* that frames the nativity of the Savior in early January with his death and resurrection at Easter. Through habit and memory, such resonances highlighted the shared psalmic imagery that bound Epiphany to Easter. As Renoux put it, such doublets, "assured the presence of Easter in the feast of Epiphany",[66] and, conversely, Epiphany in Easter. This mutual infusion was achieved, I have argued, through the mechanism of psalmody, with the power to instill images in the mind of the faithful. Even the briefest of psalm verses could become portable images in the processional rites that were the stational liturgy.

Georgia Frank
Colgate University

65. Aristotle, *Poet.* 24.1459b.19-20, trans. S. Halliwell, *Aristotle: Poetics* (cited in n. 63), p. 118.

66. Renoux, L'Épiphanie à Jérusalem (cited in n. 43), p. 350.

Cluniac Spaces of Performance

Susan Boynton

As Dominique Iogna-Prat, Didier Méhu, Barbara Rosenwein, and other historians have shown, Cluny played a central role in the shaping of sacred space in medieval Europe.[1] The founder, William of Aquitaine, gave the abbey to Saints Peter and Paul and made it directly subject to Rome; the popes accorded it immunity and exemption. In 931 John XI declared Cluny free of the jurisdiction of secular authorities, and in 998 Gregory V made Cluny exempt from the control of the local bishop. In 1024 John XIX extended this exemption to all Cluniacs, and in 1097 Urban II granted it to all Cluny's dependencies. Cluniac space, with its exceptional quality of being "outside space," came to encompass all the members of its monastic congregation.[2] Places that were physically separate from Cluny were integrated into the Cluniac space of performance; a sacred geography centered on the Burgundian abbey was created ritual such as the commemoration of the dead. The patronage extended to Cluny by lay elites in exchange for the monks' intercessory prayer also brought them into the Cluniac orbit, a network that included both the abbey's relationships with donors of land and the tribute paid to Cluny by its more remote associates, such as the kings of Spain.[3] The impact of the Burgundian abbey on spatialization in the 11th and 12th centuries represents the culmination of the process Michel Lauwers calls "inecclesiamento", by which monasteries came to predominate the social organization of space in the central Middle Ages.[4]

The image of Cluny as a community with an exemplary way of life and a place with a sanctified space was created both by texts and by actions. From the special status of the mother house and its congregation of dependencies, the *Cluniacensis ecclesia* or *ecclesia cluniacensis*, emerged the identity of Cluny as a Church unto

1. See particularly D. Méhu, *Paix et communautés autour de l'abbaye de Cluny, xe-xve siècle*, Lyon 2001 (Collection d'histoire et d'archéologie médiévales 9), p. 59-86; B. H. Rosenwein, *Negotiating Space: power, restraint, and privileges of immunity in early medieval Europe*, Ithaca / New York 1999, p. 156-183.
2. On Cluniac space as space "outside space," see D. Iogna-Prat, *Order and Exclusion: Cluny and Christendom Face Heresy, Judaism, and Islam*, trans. G. R. Edwards, Ithaca / London 2002, p. 172-174.
3. See L. Pick, Rethinking Cluny in Spain, *JMIS* 5, 2013, p. 1-17; P. Henriet, Cluny and Spain before Alfonso VI: Remarks and Propositions, *JMIS* 9, 2017, p. 206-219.
4. M. Lauwers, De l'*incastellamento* à *l'inecclesiamento*, in *Cluny : les moines et la société au premier âge féodal*, ed. D. Iogna-Prat, M. Lauwers, F. Mazel and I. Rosé, Rennes 2013 (Art et Société), p. 315-338; Id., *Naissance du cimetière : lieux sacrés et terre des morts dans l'Occident médiéval*, Paris 2005 (Collection historique).

itself.[5] Cluniac texts convey a conception of the abbey as the equal of Rome in representing the universal Church.[6] The space around the abbey was delimited as sacred, most consequentially in 1080 when the papal legate Peter of Albano proclaimed a protected zone around the monastery. By this time, Cluny had already become the center of an expansive discursive space constituted by language. I use the term "discursive space" to designate two ways in which language defines space. One aspect of Cluniac discursive space is the metaphorical space of texts that articulated the abbey's role in society, such as the texts of donations which created indissoluble bonds, the hagiographic narratives about the monks and their sainted abbots, and the chants and prayers commemorating members of the community.[7] The notion of discursive space also articulates the experience of monks in Cluny's dependencies who inhabited a space inherently defined as Cluniac. As José Luis Senra has recently demonstrated, communities that were assimilated into the Cluniac congregation integrated the ritual traditions of the mother house through the spatial organization of the liturgy.[8] Even those monasteries that were not subject to Cluny, but formed part of its looser network of associates, took on aspects of Cluniac practice through emulation and imitation. To cite just one example, the customs of Cluny were copied at the imperial abbey of Farfa near Rome, which was not a priory of Cluny but had been reformed by Abbot Odilo of Cluny and maintained a certain pride in its historic affiliation with the g eat monastery.[9]

The history of Cluny demonstrates that space is not a static entity but rather a construct; as Didier Méhu points out, the key to understanding the organization of space in the Middle Ages is to understand how people used particular places.[10] Cluny's institutional identity was reflected in its church, as seen in Alan Guerreau's analysis of the articulation and representation of the symbolic space of the abbey church.[11] The formation of Cluniac space illustrates "the ways in which meaning

5. On the Cluniac network see D. W. Poeck, *Cluniacensis ecclesia. Der cluniacensische Klosterverband (10.-12. Jahrhundert)*, Munich 1998 (Münstersche Mittelalter-Schriften 71).

6. For a brief summary of the concept of Cluny as Rome that was central to this "système ecclésial clunisien" see D. Iogna-Prat, *Études clunisiennes*, Paris 2002 (Les médiévistes français 2), p. 32-33.

7. On Cluniac hagiography see particularly Id., *Agni immaculati. Recherches sur les sources hagiographiques relatives à saint Maïeul (954-994)*, Paris 1988; Id., Panorama de l'hagiographie abbatiale clunisienne, in *Manuscrits hagiographiques et travail des hagiographes*, ed. M. Heinzelmann, Sigmaringen 1992 (Beihefte der Francia 24), p. 77-118.

8. J. L. Senra, 'May the Angels Lead you into Paradise': Staging the Cluniac Liturgy in Medieval Hispanic Priories, *JMIS* 9, 2017, p. 149-183.

9. See S. Boynton, *Shaping a Monastic Identity: Liturgy and History at the Imperial Abbey of Farfa, 1000-1125*, Ithaca / New York 2005 (Conjunctions of Religion and Power in the Medieval Past), p. 106-143.

10. D. Méhu, *Locus, transitus, peregrinatio*. Remarques sur la spatialité des rapports sociaux dans l'Occident médiéval (xi^e^-xiii^e^ siècle), in *Construction de l'espace au Moyen Âge : pratiques et représentations*, Paris 2007 (Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public 38), p. 275-293.

11. A. Guerreau, Espace social, espace symbolique : à Cluny au xi^e^ siècle, in *L'ogre historien. Autour de Jacques le Goff*, ed. J. Revel and J.-C. Schmitt, Paris 1998, p. 167-191.

is created by ritual and performance in space, and how these concerns get bound up with individual and collective memory."[12] Liturgical performance was central to the abbey's history and to the creation of Cluniac discursive space, beginning with the testament by which William of Aquitaine founded Cluny in 910. The text refers to the abbey as an *orationis domicilium*. Subsequent donation charters and narrative texts likewise present the abbey as a place of prayer, psalmody, and masses for the dead, and may request the salvific prayers of the monks, or simply specify that the gift is made *pro remedio animae*.[13] The dependencies shared at least the general profile of the mother house's liturgical traditions, and were enjoined to participate in the Cluniac ritual commemoration of the dead. Cluniac monasteries received the mortuary rolls that announced the death of a monk for whom masses were to be sung and the office of the dead performed.[14] Both the physical spaces of the abbey of Cluny itself and those of its dependencies and priories comprised Cluniac spaces of performance, the discursive spaces in which Cluniac identity was performed and emulated. The medieval imagining of these spaces included both verbal and visual representations that are the subject of this essay.

The representation of Cluniac performance in both verbal and visual forms can be found in a manuscript copied at Cluny soon after 1200, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. latin 17716 (hereafter Paris 17716), a retrospective presentation of Cluniac identity, including the central importance of musical performance in the life of its community, which in the eleventh and 12th centuries acquired a reputation for an elaborate liturgy and efficacious intercessory prayer. Patricia Stirnemann proposed that Paris 17716 was copied for Abbot William II of Cluny, who was abbot from 1207-1215 and had been prior of the Cluniac priory of Saint-Martin-des-Champs, where the manuscript ended up.[15] The manuscript contains a combination of diverse texts that, in the aggregate, articulate a distinctive image of Cluny and its history. Each section contains some kind of homage to at least one of the abbots. The manuscript begins with a collection of liturgical music comprised of a carefully selected repertory special to Cluny, including the Office and Mass of the Transfiguration [16] The Office is annotated with the statement that

12. G. B. Guest, Space, in *Critical Terms in Medieval Art History*, special issue of *Studies in Iconography* 33, 2012, p. 220.

13. M. McLaughlin, *Consorting with Saints: Prayer for the Dead in Early Medieval France*, Ithaca / New York 1994.

14. Méhu, *Paix et communautés* (cited in n. 1), p. 96-97, shows how the rolls were sent first to the dependent houses closest to Cluny, which then transmitted them onward. On the commemoration of the dead see D. Iogna-Prat, The Dead in the Celestial Bookkeeping of the Cluniac Monks around the Year 1000, in *Debating the Middle Ages: Issues and Reading*, ed. L. K. Little and B. H. Rosenwein, Malden 1998, p. 340-362.

15. P. Stirnemann, Un recueil de pièces glorifiant Cluny et son histoire : Paris, Bibliothèque nationale de France, Mss, MS latin 17716, in *Cluny 910-2010 : onze siècles de rayonnement*, ed. N. Stratford, Paris 2010, p. 276-279.

16. The most recent account of the contents is in S. Boynton, Music and the Cluniac Vision of History in Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 17716, in *Chant, Liturgy, and the Inheritance of Rome: Essays in Honor of Joseph Dyer*, ed. D. J. DiCenso and R. Maloy, London 2017, p. 407-430.

Peter the Venerable assembled it; in his statutes, Peter introduced a specific comme - oration of the feast at Cluny (although he was not the first to introduce it in the West) and wrote a sermon on the Transfiguration. Although the music is not unique to Cluny, the rubric associates it with Peter the Venerable and thus with the abbey. The complete Office and Mass of the Transfiguration, unusual in any context, suggests a special emphasis in the context of this particular manuscript. In addition to the connection with Peter the Venerable, there was another, indirect link between Cluny and the Transfiguration. Mount Tabor was the site of a monastery that was affiliated with Cluny by the 1130s,[17] and the mountain was considered the site of the biblical event of the Transfiguration described in Matthew 17, which is depicted in a full-page illumination immediately preceding the office in Paris 17716 (fol. 7v). In addition to commemorating the biblical event of the Transfiguration, the special solemnity of the feast at Cluny as established by Peter the Venerable may have recalled the relationship between Cluny and Mount Tabor. The image of the Transfiguration in Paris 17716 both introduces and illustrates the ideas reflected in the chant texts and readings for the feast.

The fact that the section of Paris 17716 containing with liturgical chant comes first suggests the importance of music in the presentation of Cluny's institutional history and identity. The musical section is followed by a collection of narrative texts (including both hagiography and Peter the Venerable's *De miraculis*). The fina section of the manuscript presents the essential texts affirming Cluny's exceptional status, including the foundation charter and the confirmation of the exemption in 1080 by Peter of Albano, who proclaimed a protected zone around the monastery. The text of the exemption is followed by the account of the sermon affirming Cluny's liberty delivered by Urban II when he dedicated the altars in the abbey's principal basilica in 1095.[18] As we will see, the illumination depicting this dedication demonstrates how monastic and other ecclesial spaces can be interpreted through visual representations.

The manuscript transmits a unique version of Peter the Venerable's *De miraculis*, including many interpolations in which the theme of Cluny as a space of performance recurs frequently. One chapter recounts a vision experienced by the monks during the night office. In the choir, the community suddenly saw appear a "quite handsome youth, kinglike in clothing and visage, bearing a golden scepter, who was followed by angels with a censer, carried a harp which he presented all around him, and with its melody he elicited tears from everyone; then he censed, embraced, and kissed them all. Finding just one of them sleeping, he ceased his perambulations, blessed all the buildings, and returned to the celestial places whence he had come. It escaped no one that he was the king of kings."[19] Although this anecdote

17. Iogna-Prat, *Order and Exclusion* (cited in n. 2), p. 331.

18. Id., Un Recueil liturgique et historique du tournant des années 1200 (Paris, BnF lat. 17716), *BUCEMA* 9, 2005 [en ligne]: http://cem.revues.org/792.

19. Paris, BnF lat. 17716, fol. 32v: *Constat nobis fuisse in choro cluniacensi personam tali uisione dignam que uidit iuuenem decorum ualde et habitu et uultu regi similem, uirgam auream ferentem, quem sequebatur angelis cum thuribulo, ipse autem portabat cytharam, quam circumquaque presentabat, et ad cuius melodiam cunctis lacrimas excitabat. Deinde naribus singulorum turificabat sicque illis dabat amplexum et osculum. Unum solum dormitantem*

is considered by Giles Constable to be a twelfth-century interpolation into Peter the Venerable's authorial text of *De miraculis*,[20] in Paris, BnF lat. 17716 it evokes the Davidic, cithara-playing figu e on one face of the first capital of the modes that was in the choir hemicycle of Cluny III. This capital, now in the Farinier, was a daily presence for the monks of Cluny at the time that Paris, BnF lat. 17716 was copied.

In addition to this Cluniac visual parallel to the description in the anecdote, the Cluniac customary of Bernard (ca. 1080) supplies a meaningful context for the nocturnal vision. Bernard states that during the Sunday procession before Mass, the priest, accompanied by two *conuersi*, makes the rounds of the monastic buildings, "first the dormitory, then the refectory, the monks' kitchen, and the cellar, and in each place… the priest says his own prayers, and one of the *conuersi* sprinkles holy water around the perimeter of each place ."[21] The priest's liturgical blessing of the *officina* (literally "workshops," but here more generally designating the monastic buildings, as the detailed listing of them makes clear) resembles the blessing of the monastic buildings by the princely harpist during the nocturnal vision. After his departure, the monks realize that the king of kings has passed among them. The harpist is understood by the assembled monks as a figu e of Christ, and the priest, who recalls Christ by anamnesis in the sacrifice of the Mass, is also a figu e of Christ. Paul's Epistle to the Hebrews (5:6) identifies Christ as the *sacerdos secundum ordinem Melchisedech* of Psalm 109:4.[22] By the time Guillaume Durand wrote his liturgical commentary in the 13th century it was natural for him to assert that Jesus, as a priest according to the order of Melchizedek, instituted the ceremony of the Mass.[23] Thus, in the Sunday procession before Mass, the priest who blesses the buildings would have been understood as a figu e of Christ for the monastic community. The supernatural anecdote incorporates this typology into the description of the royal, harp-playing visitor who enters the choir by night and circulates among the monks. The carved figu e of the harpist in the choir hemicycle corresponds

reperiens preteriuit, nullumque amplius uisitandum reliquit. Quo facto, ingenti splendor comitante officinas cunctas benedicendo circumiuit, et celestia unde descenderat repetiuit. Quem fuisse regem regum nullus ignorat.

20. G. Constable, The Letter from Peter of St John to Hato of Troyes, in *Petrus Venerabilis 1156-1956: Studies and Texts Commemorating the Eighth Centenary of his Death*, ed. G. Constable and J. Kritzeck, Rome 1956 (Studia Anselmiana 40), p. 38-52, at 48.

21. Paris, BnF lat. 13875, fol. 86v: … *officinas cum duobus conuersis perlustrat primum dormitorium, postea refectorium, coquinam regularem, et cellarium, et in singulis sicut in domo infi morum factum est ipse proprias orationes dicit, et conuersorum unus per circuitum cuiusque aquam benedictam spargit*.

22. Hebr 5:5-6: *sic et Christus non semet ipsum clarificavit ut pontifex fie et sed qui locutus est ad eum: Filius meus es tu ego hodie genui te quemadmodum et in alio dicit: tu es sacerdos in aeternum secundum ordinem Melchisedech.* (In the Douai-Rheims translation: So Christ also did not glorify himself, that he might be made a high priest: but he that said unto him: Thou art my Son, this day have I begotten thee As he saith also in another place: Thou art a priest for ever, according to the order of Melchisedech.)

23. *Rationale divinorum officio um* IV.1.3, in *Guillelmi Duranti Rationale Divinorum Offici - rum I-IV*, ed. A. Davril and T.M. Thibodeau, Turnhout 1995 (Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis 140), p. 240.

to the textual description, even down to the hybrid instrument, which is a symbolic combination of a harp (suggesting David) and a cithara (the Greco-Latin word commonly used for David's harp).

In capitals depicting musicians, both figurati e language and the idea of musical performance serve as a stimulus to the visual imagination. As Sébastien Biay has shown, the placement of the capitals of the modes in the choir hemicycle forms part of a coherent program structured logically around the principle of number and interdependence.[24] Number and order are the predominant themes in the inscriptions as well as in the images of the capital, which is suitable for its position in the monks' choir. By contrast, in the basilica of Vézelay, a capital in the nave exhibits a very different facet of musical performance, ambiguously linking the sound of music played on a chalumeau to its effect on another, demonic figu e distinguished by his wild and grotesque appearance as he fondles a naked woman.[25] The meaning of the grotesque appearance of performers in Romanesque sculpture has been explored (among others) by Thomas Dale, who has argued that the grotesque dancers and musicians in the sculpted capitals of the Romanesque cloister from Saint-Michel-de-Cuxa, juxtaposed with demonic heads devouring the lower halves of human forms, had an apotropaic function.[26] The laity did not have access to the choir or to the cloister, which were spaces reserved to the monks, but they could circulate in the nave, which is the location of the capital of Vezelay with the demonic figu e responding to the sound of a wind instrument. Perhaps the iconography of the three capitals discussed here reflects to some extent a distinction arising from the uses of space by laity and monks.[27] Kristine Tanton has recently argued that a capital in the narthex of Vézelay derives its meaning from the fact that both groups would have passed through the space.[28]

Let us turn to the other manners of representing performance that appear in two of the illuminations in Paris 17716, which both suggest three-dimensionality in ways intended to evoke the physical space of the church interior. The first,

24. S. Biay, Building a Church with Music: The Plainchant Capitals at Cluny, c. 1100, in *Resounding Images: Medieval Intersections of Art, Music, and Sound*, ed. S. Boynton and D. J. Reilly, Turnhout 2015 (Studies in the visual cultures of the Middles Ages 9), p. 221-236.

25. K. Ambrose, *The Nave Sculpture of Vézelay: The Art of Monastic Viewing*, Toronto 2006 (Studies and Texts 154), p. 89; Id., *The Marvellous and the Monstrous in the Sculpture of Twelfth-Century Europe*, Woodbridge 2013 (Boydell Studies in Medieval Art and Architecture), p. 117. Sébastien Biay, in an unpublished essay (L'opposition entre culture religieuse et culture profane : une clé de lecture de l'art roman ?) reviews medieval texts that form a context for the role of music in this image.

26. T. E. Dale, Monsters, Corporeal Deformities and Phantasms in the Romanesque Cloister of St-Michel de Cuxa, *Art Bulletin* 83, 2001, p. 402-436.

27. On the significance of the placement of capitals in Romanesque churches see J. Baschet, J.-C. Bonne and P.-O. Dittmar, *"Iter" et "locus". Lieu rituel et agencement du décor sculpté dans les églises romanes d'Auvergne*, Chapitre I - Lieu ecclésial et agencement du décor sculpté, *Images Re-vues* [Online], Hors-série 3 | 2012, Online since 24 November 2012, connection on 14 September 2017 : http://imagesrevues.revues.org/1608. (I thank Thomas Spencer for bringing this study to my attention).

28. K. Tanton, Inscribing Spiritual Authority: The Temptation of St. Benedict Capital in the Narthex at Vézelay, *Viator* 44, 2013, p. 125-156.

which immediately follows the conclusion of the Transfiguration liturgy, illustrates the Marian responsory *Mater misericordie*. This responsory is extremely rare, and may have been composed at Cluny.[29] The style of its florid melody in the sixth mode suggests an origin in the 12^{th} century. It was presumably meant to be sung during the office of Matins or Vespers on a feast of the Virgin Mary. The first part of the text (known as the respond) is inscribed on the scroll held by the Virgin Mary, enthroned as the *Sedes sapientiae*, before a prostrate monk (fig. 1). The text has sometimes been attributed to Peter the Venerable, although there is no evidence that he composed it: "Mother of mercy, hope and the way of pardon; Holy one, beseech your son for us V. Lest we be condemned, let your voice sound in the ears of Christ, for he is kind. Holy one… Eternal glory be to God, the Father, and the Son and the Holy Spirit."[30] The use of the words *Mater misericordiae* for the opening of the responsory may evoke the historical significance of this phrase at Cluny, beginning with its special importance to Abbot Odo.[31]

The illumination evokes a position that a monk might actually have assumed in prayer before a statue of the Virgin and child, such as the twelfth-century one that was situated in the Marian chapel at Saint-Martin-des-Champs but is now at Saint-Denis. According to Philippe Plagnieux, this statue (which stood in the apse built around 1135) can be dated to around 1140 on stylistic grounds and was probably commissioned by Thibaud II, the prior of Saint-Martin-des-Champs from 1132 to 1143.[32] Plagnieux points out that the Marian focus of the apse was contemporaneous with Peter the Venerable's emphasis on the cult of the Virgin and reflected de elopments at Cluny in the same period.[33]

The image may be intended to illustrate the intercessory supplication of the Virgin as described in the text of the responsory; Mary and Christ gaze into each other's eyes while the child makes a gesture of blessing in the direction of the kneeling monk. In any case, the posture of the monk alludes to the religious practice of venerating a three-dimensional representation of the Virgin. The composition

29. The only other notated instance of this responsory is in Cambrai, Médiathèque municipale, MS 249 (239), fol. 10v (as an addition of the 12^{th} century), and thus it cannot be demonstrated with certainty that the responsory originated at Cluny.

30. Paris, BnF lat. 17716, fol. 23r: *Mater misericordie, spes et uia uenie; pia pium pro nobis exora filium. V. Sonet ne dampnemur vox tua in auribus Christi quia dulcis est. Pia… Gloria sit perhennis deo patri filioque et spiritus alm .*

31. I. Rosé, *Construire une société seigneuriale. Itinéraire et ecclésiologie de l'abbé Odon de Cluny (fin du IX^{e}-milieu du X^{e} siècle)*, Turnhout 2008 (Collection du Centre d'études médiévales de Nice 8), p. 80.

32. P. Plagnieux, La Vierge à l'Enfant du prieuré parisien de Saint-Martin-des-Champs : son insertion dans le contexte architectural et liturgique, in *Vierges à l'Enfant médiévales de Catalogne : mises en perspectives*, ed. M.-P. Subes and J.-B. Mathon, Perpignan 2013 (Collection Histoire de l'art 5), p. 119-121. On the chapel, see Id., D'une chapelle de la Vierge l'autre : l'exemple du prieuré clunisien de Saint-Martin-des-Champs à Paris, BUCEMA Hors-série 6, 2013 [en ligne] : http://cem.revues.org/12726; and Id., Le chevet de Saint-Martin-des-Champs à Paris: incunable de l'architecture gothique et temple de l'oraison clunisienne, in *Saint-Martin-des-Champs et la genèse de l'art gothique*, *Bulletin monumental* 167, 2009, p. 3-39.

33. Plagnieux, La Vierge à l'Enfant (cited in n. 32), p. 128.

Figure 1 - Paris, BnF lat. 17716, fol. 23.

is comparable to the self-portrait of Matthew Paris in the *Historia anglorum* from the 1250s, with the significant difference that Matthew remains outside the framed and clearly delineated image of the Virgin and Child, whereas in Paris 17716 the monk's foot exceeds the frame of the image and protrudes into the space of the musical notation below, subtly indicating his participation in two different registers of the manuscript page.[34] These registers are juxtaposed but characterized by distinct temporalities. The upper register (the image) portrays a visionary experience of prayer, which is timeless, while the musical notation below and to the right of the image represents the time of the present, the human time of the liturgy. The feet of the Christ child dangle in front of the scroll, enhancing the way in which the inscribed surface delineates space within the image. The monk's feet similarly demarcate space by overlapping the frame, thus calling attention to the boundaries of the image.[35] Although the monk's position in the foreground suggests that he exists physically outside the sacred space of the Virgin and Child (who appear to be located in a niche in the church space indicated by the towers), his attitude of devotion situates him spiritually within the composition. The key to his place there is the scroll, which he holds at one end while the Virgin Mary holds the other; they share the chant represented metonymically by the inscription, which implies a sung performance addressed to Mary, but also an expression of personal devotion. The separation between liturgy and devotion was not absolute; the texts of personal prayer are imbued with the language and structures of the liturgy.[36]

The layering of image, text and music creates an imagined Cluniac space of performance. Even though the illumination does not depict singing, the image is rendered an implicitly musical one both by its proximity to the notated responsory and by the presence on the scroll of first part of the chant text. A musical image can reflect or relate to musical thought or practice without representing musical performance directly.[37]

A more explicit representation of performance is constituted by the illumination in Paris BnF lat. 17716 depicting Urban II's dedication in 1095 of the high altar and matutinal altar in the great basilica (fig. 2). In this image, the church frames the sermon delivered by Urban II after he dedicated the high altars. The framing effect is both literal (the depiction of the church encloses the text) and symbolic (the church is the superstructure that gives the text its meaning). The sermon enumerates the borders of Cluny's exempt territory, defining the political dimensions

34. See London, British Library, MS Royal 14, c. VII, fol. 232r, in A. SAND, *Vision, Devotion, and Self-Representation in Late Medieval Art*, Cambridge MA 2014, p. 47-49, fig. 6

35. Sand calls this kind of echo a 'visual rhyme', *ibid.*

36. S. BOYNTON, Prayer as Liturgical Performance in Eleventh- and Twelfth-Century Monastic Psalters, *Speculum* 82, 2007, p. 895-931.

37. For two studies of indirectly musical images see S. BOYNTON, From Book to Song: Texts Accompanying the Man of Sorrows in the Fourteenth and Fifteenth Centuries, in *New Perspectives on the Man of Sorrows*, ed. C. R. PUGLISI and W. L. BARCHAM, Kalamazoo 2013 (Studies in Iconography: Themes and Variations), p. 117-146; M. CURSCHMANN, Integrating Anselm: Pictures and the Liturgy in a Twelfth-Century Manuscript of the 'Orationes sive Meditationes', in *Resounding Images* (cited in n. 24), p. 295-312.

Droits numériques non obtenus.

Figure 2 - Paris, BnF lat. 17716, fol. 91.

of its proprietary space.[38] The depiction of the church in the illumination appears to cite architectural details that can still be observed today in the north-western bay of the eleventh-century basilica at Cluny. On the tower at the right, the vertical lines below the three windows recall the fluting on the pilasters below the three windows in the clerestory of the south transept nave. The spacing above the windows echoes the proportions on the exterior of the clerestory, and thus the representation of the tower seems to combine or conflate the interior and exterior of the bay.[39] Even these rather imprecise references serve to situate the image of the dedication explicitly in the space of the great basilica. The depiction of the dedication affirms the character of the text collection in Paris, BnF lat. 17716 as a memorial compilation documenting Cluniac identity, which Dominique Iogna-Prat terms a *lieu de mémoire*.[40] As Didier Méhu has argued, the visual representation of the dedication constitutes an inscribed memory, and here the image is as eloquent a testimony as the sermon.[41] The performance of the dedication rite was central to the creation of sacred space, both as it was experienced over time and understood through language.

The image of the dedication also represents the new *maior basilica* as the edifice symbolizing the union between Cluny and Rome. The inscription below the image (possibly added later) identifies the participants as the pope with his curia, and the abbot with the Cluniac community, their juxtaposition underlining the significanc of Cluny's ties to Rome, which were reaffirmed by the sermon of Urban II. The position of the pope in the front, his feet prominently on top of the frame, two fingers raised in a gesture of blessing, clearly designates his role as the principal agent in the performance of the dedication. The ritual action is also conveyed by a detail on the right side of the composition, the swaying censer that protrudes from behind Abbot Hugh.

The group of unidentified onlookers at the lower left, pointing to the scene, may represent the laypeople who would have witnessed the dedication. In his study of church dedications in Italy, Louis Hamilton cites references to the citizens known collectively as "good men" who were among those attending rituals of consecration.[42] In this image of the dedication, the laity are present as witnesses and also as visual symbols pointing to Cluny's role in the Church. The simultaneous presence of the three groups in the space of the new basilica can be understood as a visual depiction of Cluniac ecclesiology, for Cluny was on an eschatological

38. Méhu, *Paix et communautés* (cited in n. 1) p. 151-166.

39. These portions of the surviving portion of the church appear in C. E. Armi, The Context of the Nave Elevation of Cluny III, *Journal of the Society of Architectural Historians* 69, 2010, p. 320-351, at 326 (figs. 7-8)

40. D. Iogna-Prat, Les lieux de mémoire du Cluny médiéval (v. 940-v. 1200), in *Au cloître et dans le monde : femmes, hommes et sociétés (ix^e^-xv^e^ siècle) : mélanges en l'honneur de Paulette L'Hermite-Leclercq*, ed. P. Henriet and A.-M. Legras, Paris 2000 (Cultures et civilisations médiévales 23), p. 114-117.

41. See D. Méhu, *Historiae* et *imagines* de la consécration de l'église au Moyen Âge, in *Mises en scène et mémoires de la consécration de l'église dans l'Occident médiéval*, éd. D. Méhu, Turnhout 2007 (Collection du Centre d'études médiévales de Nice 7), p. 15-48, at 48.

42. L. Hamilton, *A Sacred City: Consecrating Churches and Reforming Society in Eleventh-Century Italy*, Manchester 2010 (Manchester Medieval Studies), p. 7, 61-63.

mission to rebuild the Church in the image of its congregation.[43] The Cluniac liturgy of the dedication feast expresses this idea, allying the common understanding of the church as a place representing the New Jerusalem with the interpretation of Cluny itself as a place particularly close to the angels.[44] The basilica was a three-dimensional expression of Cluny's position in Christendom. For a Cluniac, repeated viewing of the illumination, personal experience of the church, and the annual celebration of the feast of the dedication inscribed this understanding of the basilica in time and space.

Spaces of performance determined by language

In Cluniac history the metaphorical space of performance is constituted by language, resulting in a discursive practice of Cluniac space that is determined by liturgical performance. The liturgy at Cluny promoted a particular sense of Cluniac space by emphasizing the cults of abbots Odo, Maiolus, and Odilo. The idea of a Cluniac ecclesial space is reinforced by the language of place: the idea of "our place" and the places subject to it, the dependencies, is frequently invoked in texts written at Cluny, such as the customaries compiled in the third quarter of the 11th century by the monks Ulrich and Bernard.[45] These texts cite both the usages specific to Cluny and the customs introduced by its abbots. For instance, Ulrich refers to the custom of celebrating the octave of the feast of Saint Martin as having been introduced by the first abbot of Clun , Odo.[46]

One of the provisions in the eleventh-century customaries concerns the annual commemoration on the Monday after Pentecost of the dead buried in Cluny's cemetery, established by Abbot Hugh and required of all of the Cluniac dependencies.[47] All the bells were to be rung, and in addition to the usual services performed with a selection of prayers to commemorate the dead, the community was to sing prescribed psalms and feed twelve paupers with the remains of the day's meals. According to the later version of this statute preserved in Paris, BnF lat. 17716, every part of the commemoration was to be performed "in all places subject to this one," with the concession that *cellae* with only two or three monks had to feed at least as many paupers as there were monks, if they were unable to

43. On the structure of the Cluniac *Ecclesia* see Iogna-Prat, *Order and Exclusion* (cited in n. 2), p. 55-60.

44. J. Harris, Building Heaven on Earth: Cluny as Locus Sanctissimus in the Eleventh Century, in *From Dead of Night to End of Day: The Medieval Customs of Cluny*, ed. S. Boynton and I. Cochelin, Turnhout 2005 (Disciplina monastica 3), p. 131-151.

45. For an overview of the Cluniac customaries in their context, see I. Cochelin, Évolution des coutumiers monastiques dessinée à partir de l'étude de Bernard, *ibid.*, p. 29-66.

46. S. Boynton, La liturgie de Cluny avant l'abbatiat d'Hugues : problématique de la recherche, in *Cluny : les moines et la société* (cited in n. 4), p. 137-143.

47. Paris, BnF lat. 13875, fol. 156v: *Est et aliud quod constitutum est a domno Hugone abbate ut in secunda feria huius ebdomadę semper agatur, scilicet ut pro cunctis in cimiterio nostri monasterii quiescentibus specialiter ac studiose memoria fiat quod pro ipsius edicto per omnia loca nostra fit*

offer nourishment to the full symbolic number of twelve.[48] The ritual commemorated the dead in the cemetery of each dependency, but the substance of the ritual was to follow that performed at Cluny, and dependencies with a full complement of monks should carry out every part just as in the mother house. Another provision in Bernard's customary concerns dependencies that are too far away to send to Cluny the *brevis* (a mortuary roll announcing a death) each time one of their monks died. These remote communities were to record the deaths and send the accumulated announcements once a year to Cluny, where all the deceased brothers would be commemorated simultaneously.[49] The commemoration of the dead in the space of the mother abbey was a more important consideration than the time that had passed since the brothers' demise.

The commemoration of the dead at Cluny, which encompassed kings and emperors as well as monks of the congregation, was perceived from early in the history of the abbey as efficacious in rescuing souls from perdition. The monastery and its dependencies constituted a space of intercessory performance that was invoked in hagiography as well as in the donation charters. However, the role of the laity in Cluniac spaces of performance extends beyond the signs of patronage and the virtual presence of the dead in the ritual community. On those occasions when the monks perceived a pressing need to process outside the monastery with their relics, the laity greeted the procession outside the abbey gates.[50] In addition to elites who visited Cluny, and lay servants who worked there, laypeople entered the abbey as oblates and novices, sometimes taking the habit soon before their death so as to be buried in the cemetery. Lay congregants were on occasion physically present in the abbey church, as I have suggested for the illumination of the dedication in Paris, BnF lat. 17716. A few passages in the customary of Bernard provide insight into how this intermittent lay presence affected the monks' use of space in the church. It seems that direct contact with laypeople was generally to be avoided. Bernard states that the guest master must always stay with someone who comes from outside, and "show him where he should pray, first (if the church is closed) at the Holy Cross, and (if the community is not there) in the choir, at the high altar, and at the end, at the altar of Saint Mary. If the church is not closed, and some laypeople are there, then he should just pray at the altar of Saint John, which is in the apse, and at [the altar of] Saint Mary."[51] The locations for the outsider's

48. Paris, BnF lat. 17716, fol. 75v: *Sed et per omnia loca huic loco subiecta hoc idem agi pro cuiusque loci cimiterii defunctis sancitum est, uidelicet ut in monasteriis ubi congregatio fratrum est, nec minus hoc perficiatu , sed in cellis ubi non plus quam duo aut tres commorantur, si tot pauperes refice e nequeunt, saltim uel quot sunt fratres tot pascantur*. The statute was edited from a later manuscript, Paris, BnF nouv. acq. lat. 3012, in G. Charvin, *Statuts, chapitres généraux et visites de l'ordre de Cluny*, Paris 1965, t. 1, p. 17.

49. Paris, BnF lat. 17716, fol. 115v-116r.

50. Paris, BnF lat. 13875, fol. 100r.

51. Paris, BnF lat. 13875, fol. 22v: *Debet quoque adherere ei iugiter, et monstrare in quibus locis debet orare, primo scilicet si ecclesia clausa est, ad sanctam crucem, et si conuentus ibi non est in coro ad altare maius, et ad extremum ad sanctam Mariam. Et si ecclesia clausa non est, et ibi sunt aliqui populares, tantum ad altare sancti Iohannis, quod est in membro ecclesie et ad sanctam Mariam.*

prayer in the basilica are to be determined by the presence or absence of monks and laity. In prescribing the punishment of child oblates who make a mistake while singing, or fall asleep, Bernard notes that the presence of laity in the church is grounds for making an exception to the usual regime of punishment: "they are judged immediately, their frock and cowl removed, and wearing only their blouse they are beaten (unless there are laypeople in the church who could see them)."[52]

During the liturgy of the Mass, the presence of lay congregants seems to have been assumed or at least anticipated. Bernard states that the abbot or his substitute should bring the *pax*, the ritual object kissed by the congregants during Mass, to any laypeople or secular clergy who might be in attendance.[53] He also alludes in passing to the stone holy water stoup installed in the abbey church for the use of the laity.[54] While the presence of laypeople at the principal Mass of the day must have been a fairly routine occurrence that is rarely mentioned in the sources, their participation in festal liturgies elicits prescriptions concerning the allocation of space. For the Veneration of the Cross on the feast of the Exaltation of the Cross (14 September) the customary of Bernard distinguishes clearly between the liturgical space of conventual performance and another unspecified location where laypeople may perform the ritual separately. After the entire monastic community has completed its veneration, "if laypeople (*populares*) arrive, the Cross is taken to them in another place so that they may venerate it."[55] For the Veneration, each individual approached the Cross and prayed, prostrate, to the sound of chants and prayers; the ceremony combines a gesture of personal devotion with collective liturgical worship. On this occasion, the Cluniac space of performance is delineated not by physical walls, but by the designation of a separate space for the laity to perform the ritual. Laypeople were on occasion literally inserted into the Cluniac space of performance, where they functioned as instruments of its meaning, as was the case of the paupers who were admitted to the abbey for the Mandatum ceremony on Maundy Thursday, or the twelve who were fed during the annual commemoration of the dead in the cemetery.

When the monks performed a *clamor*, the ritual cursing of the monastery's enemies, the people were called to take on more active roles as witnesses to the monks' tribulations and agents of the remedy.[56] At Cluny the *clamor* would begin by convening the people in the principal church on a Sunday for the morning mass, the first mass of the day which was usually celebrated only by the monastic community. The Credo, which marked the solemnity of the Mass, would be sung only if laypeople were in attendance. A monk would preach and beseech them to

52. Paris, BnF lat. 13875, fol. 57r: *Absque mora frocco et cuculla exuti iudicantur, et in sola camisia ceduntur, nisi laici sint in ęcclesia a quibus uideri possint.*

53. Paris, BnF lat. 13875, fol. 102v.

54. Paris, BnF lat. 13875, fol. 96v: *Conca lapidea ad usus laicorum*.

55. Paris, BnF lat. 13875, fol. 144v: *Adorata autem cruce ab omnibus… Post hęc si qui conuenerunt populares, defertur eis in alium locum et adorant eam*.

56. On the *clamor*, see L. Little, *Benedictine Maledictions: Liturgical Cursing in Romanesque France*, Ithaca 1993.

give alms and turn over the malefactor to the monks.[57] Such choreographed liturgical celebrations, like the processions on Palm Sunday and Rogation Days, articulated the Cluniac space of performance around the physical location of the abbey and manifested the identity of the monastic community in relation to the society in which it lived.

Susan Boynton
Columbia University

57. *Praecipitur ut omnes populares die dominica ad maiorem ecclesiam conueniant et tunc cantatur missa matutina ad crucifixum. Finito euangelio, quidam frater ascendit pulpitum et de preceptis diuinis aliquantisper primum loquens, tandem manifestat eis tribulationem, suggerens eis ut faciant elemosinas, atque rogent Dominum, quatinus illum malefactorem pacatum eis reddat, et conuertat de malo ad bonum. Adiungit quoque quędam humilia et persuasoria dicens, Scitis quia si aufertur nobis nostra substantia non possumus uiuere. Rogate ergo fratres Dominum et nos faciemus ad eum proclamationem.*

Images in Churches in Late Byzantium: Reflections and irections

Sharon E. J. Gerstel

In late Byzantium, monastic *katholika* were painted with increasingly complex programs. The introduction of expanded images and texts into many church interiors not only manifests the theological training of painters and the devotional intentions of patrons, but also reveals the spiritual world of the community of faithful. Through the selection of saints, the detailed illustration of the *lives* of Christ, the Virgin and other holy figu es, the representation of liturgical performance and chant, the mirroring of emotion, and the evocation of the senses, every painted program is intimately and uniquely connected to the lives of those who, having entered the church, were transformed by proximity to the sacred and through prayer. In this paper, I wish to focus on two areas of current research in the study of monumental decoration: how church painting, together with corporate prayer, could help forge emotional communities; and how imagery evoked senses engaged in worship, particularly the sense of sound. Such a discussion first involves the consideration of how words and images painted on the church walls worked in tandem as devotional tools.

As is well known, the church interior in late Byzantium was covered with images, from the level of the pavement to the apex of the dome. Yet many churches – particularly monastic *katholika* – were also filled with painted words.[1] Dedicatory inscriptions and epigrams in Late Byzantine churches have received sustained attention from scholars.[2] Similarly, the opening words of prayers painted on scrolls held by saints – particularly bishops in the sanctuary and prophets in the dome – have been catalogued and analyzed.[3] Yet other kinds of texts were also visible in

1. For the meaningful absence of texts in rural churches, see S. Gerstel, *Rural Lives and Landscapes in Late Byzantium: Art, Archaeology, and Ethnography*, Cambridge MA 2015, p. 44-69.
2. For dedicatory inscriptions and epigrams, see V. Djurić and A. Tsitouridou, *Namentragende Inschriften auf Fresken und Mosaiken auf der Balkanhalbinsel vom 7. bis 13. Jahrhundert*, Stuttgart 1986 (Glossar zur frühmittelalterlichen Geschichte im östlichen Europa, Beihefte 4); S. Kalopissi-Verti, *Dedicatory Inscriptions and Donor Portraits in Thirteenth-Century Churches of Greece*, Vienna 1992 (Denkschriften der philosophisch-historischen Klasse 226); A. Rhoby, *Byzantinische Epigramme auf Fresken und Mosaiken*, Vienna 2009 (Byzantinische Epigramme in inschriftlicher Überlieferung 1; Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Denkschriften 374); and I. Drpić, *Epigram, Art and Devotion in Late Byzantium,* Cambridge MA 2016.
3. Among other studies, see G. Babić and C. Walter, The Inscriptions upon Liturgical Rolls in Byzantine Apse Decoration, *REB* 34, 1976, p. 269-280; A.-M. Gravgaard, *Inscriptions of Old Testament Prophecies in Byzantine Churches. A Catalogue,* Copenhagen 1979 (Opuscula Byzantina et neograeca).

monumental painting. Texts drawn from the eucharistic liturgy, festal services, hymns, and the gospels were inscribed on paintings, engaging the celebrant and the faithful in the simultaneous contemplation of word and image.[4]

The analysis of a single church suggests the intricacy of text / image relationships within a ritual setting. The mid fourteenth-century church (ca. 1360-1370) of the Virgin Peribleptos in Mystras, an important Late Byzantine *katholikon*, has yet to be the subject of a comprehensive study.[5] Analysis of the church's decoration reveals the sophistication of the painters and indicates how a variety of texts could be strategically deployed – together with paintings – for the unification, edific - tion and spiritual elevation of the monastic community. Texts painted in elegant uncial letters are represented throughout the church in separate bands, on scrolls, and within narrative scenes. The inscribed images capture words that were read, chanted and heard within the building. Within the church, painted texts help the literate viewer identify subjects, recall illustrated passages, give voice to interacting figu es, facilitate emotional reactions, and conjure sounds. They can also point to sources of illustration.

Texts can unify the community through the common understanding of church dogma. In the Peribleptos, as Doula Mouriki has demonstrated, the selection of texts held by the prophets represented in two registers in the dome underscores the critical role of the Virgin in the Incarnation.[6] The unusual choice was guided by an individual who sought to emphasize the role of the Virgin in salvation. These texts were intended to produce meaning through their representation and examination; others were activated by their contemplation and oralization.

Within this highly charged ritual setting, texts offered voice to the represented figu es. The upper walls and vault of the north aisle and the upper walls of the *diakonikon* are given over to an extensive treatment of the Virgin's infancy and childhood. Today, the images are difficult to read because of surface damage. Photographs from the early 20th century, however, indicate that many, if not all, of the scenes were inscribed with lines from the Protoevangelium of James.[7]

4. On the expansion of representations of the *Eothina* in Late Byzantine monumental painting, see N. Zarras, The Iconographical Cycle of the *Eothina* Gospel Pericopes in Churches from the Reign of King Milutin, *Zograf* 31, 2006-2007, p. 95-113; Id., Narrating the Sacred Story: New Testament Cycles in Middle and Late Byzantine Church Decoration, in *The New Testament in Byzantium*, ed. D. Krueger and R. Nelson, Washington DC 2016, p. 239-275.

5. For the paintings of the church, see G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra : matériaux pour l'étude de l'architecture et de la peinture en Grèce aux xiv^e et xv^e siècles*, Paris 1910, pls. 108-131; S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris 1970 (Bibliothèque des Cahiers Archéologiques 4), p. 13-18; M. Chatzidakis, *Mystras: The Medieval City and the Castle*, Athens 1985, p. 76-89; M. Acheimastou-Potamianou, *Mystras*, Athens 2003, p. 62-77. For a recent discussion concerning the church's patrons, see A. Louvi-Kizi, Οι κτήτορες της Περιβλέπτου του Μυστρά, *DChAE* 42, 2003, p. 101-118.

6. D. Mouriki, Αἱ βιβλικαὶ προεικονίσεις τῆς Παναγίας εἰς τὸν τροῦλλον τῆς Περιβλέπρου τοῦ Μυστρᾶ, *AD* 25, 1970, p. 217-251.

7. Millet, *Monuments byzantins de Mistra* (cited in n. 5), pls. 129.1, 130.2.

The words were written in large, white upper case letters in two lines along the upper border and in some cases between the represented figu es as block text. Jacqueline Lafontaine-Dosogne, who analyzed the Peribleptos cycle, suggested that the densely illustrated images and lengthy texts were monumental adaptations of a series of manuscript miniatures, a view that was also promoted by Doula Mouriki.[8] Yet, in the Peribleptos church, the painter has arranged the scenes and their inscriptions in order to emphasize oral components of the text. The texts are arranged by spoken part, like the lines of a script, giving voice to the depicted figu es, a technique also employed in the painted south portico of the Hodegetria Church, Mystras, recently dated by Titos Papamastorakis to before 1322.[9] In the scene of the Council of the Priests,[10] for example, the text of the Protoevangelium is divided into two sections, each beginning with the identification of the speaker. Above the heads of the figu es, along the upper border of the composition, two lines of text begin: "the priests saying" (ἱερέων λεγόντων). Between the figu es, a narrow block text begins: "and the priests said to him" (καὶ εἶπαν αὐτῷ οἱ ἱερεῖς).[11] Illustrating the text, the priests excitedly gesture toward one other, expressing their concern about the young Virgin, who has resided in the Temple for twelve years. Mary stands between them in silence with her arms held tightly to her body. The scene, with its ongoing conversation conveyed in word and gesture, is located in the church's *diakonikon*.

Elsewhere in the church, painters strategically modified texts to suit the needs of the faithful, trimming phrases or emphasizing certain words over others to produce meaning and to summon the spoken word. As in the scenes of the infancy and childhood of the Virgin, text and image work together to activate certain scenes. The text of the Gospels is arranged to amplify the dialogue between represented figu es.[12] In a scene on the southwest vault, for example, Joseph of Arimathea

8. J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident*, Bruxelles 1964, p. 193; D. Mouriki, Τέσσαρες μὴ μελετηθεῖσαι σκηναὶ τοῦ βίου τῆς Παναγίας εἰς τὴν Περίβλεπτον τοῦ Μυστρᾶ, *AEph* 1969, p. 1-6.

9. T. Papamastorakis, Reflections of Constantinople: The Iconographic Program of the South Portico of the Hodegetria Church, Mystras, in *Viewing the Morea: Land and People in the Late Medieval Peloponnese*, ed. S. Gerstel, Washington DC 2013, p. 371-395.

10. Millet, *Monuments byzantins de Mistra* (cited in n. 5), pl. 129.1.

11. For the text of the Protoevangelium, see É. de Strycker, *La forme la plus ancienne du Protévangile de Jacques. Recherches sur le papyrus Bodmer 5 avec une édition critique du texte grec et une traduction annotée*, Brussels 1961, p. 64-190. The exact text is from section 17.8-12 (upper part of the scene) and 17.12-16 (between the figu es). I thank Fr. Maximos Constas for his assistance in reading the text.

12. For the use of Gospel texts to evoke imagined conversations in monumental painting in Cyprus, see N. Ševčenko, Written Voices: The Spoken Word in Middle Byzantine Monumental Painting, in *Resounding Images: Medieval Intersections of Art, Music, and Sound*, ed. S. Boynton and D. Reilly, Turnhout 2015, p. 153-165. A similar manipulation of text can be seen in churches elsewhere in the Peloponnese, for example at Prophetes Elias in Thalames, Messenian Mani, where an imaginary conversation takes place between St. Demetrios and Nestor. On this church, see N. Kontogiannis and S. Germanidou, The Iconographic Program of the Prophet Elijah Church, in Thalames, Greece, *BZ* 101, 2008, p. 55-87.

Figure 1 - Joseph of Arimathea before Pontius Pilate, southwest vault, Church of the Virgin Peribleptos, Mystras (photo by the author).

Figure 2 - Prophet Zacharia facing the Entry into Jerusalem, west wall, Church of the Virgin Peribleptos, Mystras (photo by the author).

requests from Pontius Pilate the body of Jesus for burial (fig. 1).[13] At the left side of the scene, set in front of a row of elaborate facades, the two protagonists engage in dialogue; a cluster of soldiers and buildings fill the space to the right. At the center of the scene, painted in a gap between the buildings, is the text of the represented conversation, which derives from John 19:38: "Μετὰ δὲ ταῦτα ἠρώτησεν τὸν Πειλᾶτον Ἰωσὴφ ἀπὸ Ἁριμαθαίας, ὢν μαθητὴς τοῦ Ἰησοῦ κεκρυμμένος δὲ διὰ τὸν φόβον τῶν Ἰουδαίων" ("At that time, Joseph of Arimathea, being a disciple of Jesus, but secretly for fear of the Jews, besought Pilate that he might take away the body of Jesus: and Pilate gave him leave", John 19:38-42). The rest of the passage is no longer preserved. The first three words of the Gospel text, which is read on Holy Friday – Μετὰ δὲ ταῦτα – are omitted.[14] Rather, the inscription begins ΗΡΩΤΗCΕ(Ν) ΤΟΝ ΠΙΛΑΤΟΝ (sic) (he asked Pilate), activating speech, and by extension, hearing. The words are illustrated in Joseph's bent, supplicatory posture, his outstretched right hand, and the way in which his left hand crosses his abdomen in fearful protection. It is perhaps not accidental, as we shall see below, that the word ΦΟΒΟΝ, fear, is placed on the lowest line, flush left, over the heads of the figu es – a cue to understanding the emotions evinced by the skillful painter. The last part of the text, "and Pilate gave him leave", is today missing, but is rendered in the governor's counter gesture of assent; his right hand is raised with the palm exposed to the viewer.

As in many Late Byzantine churches, auxiliary figu es holding scrolls are inserted into scenes in the Peribleptos to provide exegetical commentary. This is the case in the Last Supper, for example, where David and John the Baptist stand behind a balustrade holding inscribed scrolls that comment on the scene before them.[15] In this church, however, full-length figu es are also represented in separately framed compartments adjacent to narrative scenes holding scrolls that were not only biblical passages, but also chanted portions of the liturgy. In the uppermost register of the west wall of the church, the prophet Zachariah extends a scroll inscribed with the prophetic text: Χαίρε σφόδρα θύγατερ Σιών. Κύρυσε (sic) θύγατερ Ιερουσαλήμ. Ιδοῦ έρχετε (sic) ο βασιλεύς σου ("Rejoice greatly, O daughter of Zion; shout aloud, O daughter of Jerusalem; for behold, Thy king comes unto Thee", Zachariah 9:9) (fig. 2).[16] The figu e turns and gestures toward the representation of the Entry into Jerusalem, located immediately adjacent on the north wall of the nave. Although the text can certainly be read visually in connection with the Entry scene, it was well known as a verse that was chanted during the vespers before Palm Sunday.

13. Millet, *Monuments byzantins de Mistra* (cited in n. 5), pl. 122.2; Dufrenne, *Les programmes iconographiques* (cited in n. 5), fig. 65

14. *The Lenten Triodion*, trans. Mother Mary and Archimandrite K. Ware, London 1977; repr. South Canaan PA 1999.

15. The insertion of scroll-carrying prophets into narrative scenes is common in Late Byzantine monumental painting. For a similar device used in the Church of the Pantanassa, Mystras, see M. Aspra-Vardavake and M. Emmanouel, *Η μονή της Παντάνασσας στον Μυστρά. Οι τοιχογραφίες του 15ου αιώνα*, Athens 2005, p. 91, 94.

16. *The Lenten Triodion* (cited in n. 14), p. 489. Several of the misspellings are simple errors in the transcriptions of vowel sounds. In the last line of the text, the verb and noun are reversed.

Figure 3 - Prophet Elijah facing the *Anastasis*, north wall,
Church of the Virgin Peribleptos, Mystras (photo by the author).

Thus, we see how the placement of the figu e, who turns toward the scene and holds an easily read text, not only evokes emotion (Rejoice!) and sound (Shout!), but also repeats a joyful phrase associated with the representation through chant. Image and text are connected to ritual celebration visually, orally, and aurally.

Passages from the chanted portions of the service appear throughout churches, with increasing frequency in the Late Byzantine period,[17] and this is especially the case in the Peribleptos. At the west end of the north wall, below the Entry into Jerusalem, the prophet Elijah carries an open scroll inscribed with the text of Psalm 117 (118):24: ΑΥΤΗ (ἡ) ΗΜΕΡΑ ΗΝ ΕΠΟΙΗCΕΝ Ο Κ(ύριο)C ΑΓΑΛΛΙΑCΩΜΕΘΑ ΚΑΙ Ε(ὐ)ΦΡΑΝΘΩΜΕΝ ΕΝ ΑΥ(τῇ) ("This is the day which the Lord has made, let us rejoice and be glad in it") (fig. 3).[18] The prophet turns to the adjacent, west wall where he faces the scene of the Anastasis. The prayer inscribed on his scroll is chanted during *orthros* on Easter, immediately following the Resurrection. The two prophets, Zachariah and Elijah, placed in different decorative registers and facing opposite directions, bind together narrative scenes and monumental figu es across the space in which the community would have stood and through which the sound of psalmody would have traveled. The texts that refer to emotions (rejoicing) and sound (shouting; singing) are connected to celebration below.

In the north chamber of the church's sanctuary, the *prothesis*, Christ is represented as archpriest, celebrating the liturgy in the company of angels.[19] The painted scene dissolves temporal boundaries between the contemporary and historical churches, and spatial boundaries between heaven and earth. The beautifully written text under the angel / deacons on the north wall of the chamber derives from the chanted portion of the Holy Saturday liturgy: ΣΥΓΗΣΑΤΟ ΠΑΣΑ ΣΑΡΞ ΒΡΟΤΕΙΑ ΚΑΙ ΣΤΗΤΩ ΜΕΤΑ ΦΟΒΟΥ ΚΑΙ ΤΡΟΜΟΥ ΚΑΙ ΜΗΔΕ(ν) ΓΗΙΝΟΝ ΕΝ ΕΑΥΤΗ ΛΟΓΙΖΕΣΘΩ ("Let all mortal flesh keep silence, and stand with fear and trembling; and let it take no thought for any earthly things") (fig. 4).[20] The text then continues on the east wall below the image of Christ as Priest: ὁ γὰρ Βασιλεῦς τῶν βασιλευόντων, καὶ Κύριος τῶν κυριευόντων, προσέρχεται σφαγιασθῆναι, καὶ δοθῆναι εἰς βρῶσιν τοῖς πιστοῖς ("For the King of Kings and Lord of Lords draws near to be sacrificed and given as food to the faithful!"). "Food to the faithful" refers directly to the offering prepared and blessed in this chamber, but equally to the adjacent image of Christ, who as priest, offers himself as the sacrifice. Importantly, the continuation of the text refers to angelic song: προηγοῦνται δὲ τούτου, οἱ χοροὶ τῶν Ἀγγέλων, μετὰ πάσης ἀρχῆς καὶ ἐξουσίας, τὰ πολυόμματα Χερουβίμ, καὶ τὰ ἑξαπτέρυγα Σεραφίμ, τὰς ὄψεις καλύπτοντα, καὶ βοῶντα τὸν ὕμνον· Ἀλληλούϊα, Ἀλληλούϊα, Ἀλληλούϊα ("Before Him go the choirs of angels with all the principalities and powers, the many-eyed cherubim

17. For an analysis of such connections in the church of the Virgin Peribleptos, Ohrid, see R. Schroeder, Looking with Words and Images: Staging Monastic Contemplation in a Late Byzantine Church, *Word & Image* 28, 2012, p. 117-134. For similar connections in the church of Holy Apostles in Thessaloniki, see: S. Gerstel, Monastic Soundspaces: The Art and Act of Chanting, in *Resounding Images* (cited in n. 12), p. 135-152.

18. Millet, *Monuments byzantins de Mistra* (cited in n. 5), pl. 121.3.

19. T. Papamastorakis, Η μορφή του Χριστού-Μεγάλου Αρχιερέα, *DChAE* 17, 1993-1994, p. 67-78.

20. *The Lenten Triodion* (cited in n. 14), p. 659.

Droits numériques non obtenus.

Figure 4 - Heavenly Liturgy, north wall of *prothesis* chamber, Mystras, Church of the Virgin Peribleptos (photo by the author).

and the six-winged seraphim, which cover their faces as they sing this hymn: Alleluia, alleluia, alleluia").

The inscription surrounding the Pantokrator in the dome of the Peribleptos church is a prayer sung during *orthros* on the feast of the Presentation in the Temple, celebrated on February 2. The text, the third ode of the Canon of the feast of the Presentation attributed to Kosmas the Poet,[21] reads: ΤΟ CΤΕΡΕΩΜΑ ΤΩΝ Ε(πί σοὶ πεποιθότων στερ)ΕΩCON Κ(ύρι)Ε ΤΗΝ ΕΚΚΛΗCΙΑΝ ΗΝ ΕΚΤΗCΩ ΤΩ ΤΙΜΕΙΩ COY ΑΙΜΑΤΙ ("O Lord, the firm foundation [το στερέωμα] of those that put their trust in Thee, do Thou confirm the Church, which Thou hast purchased with Thy precious blood") (fig. 5).[22] The elegant letters, painted in brown on a gold ground, are easily read from below. While it is tempting to attribute the selection of this text to its location in the dome through the understanding of the word στερέωμα as firmament, the chanted text is also of importance to the monastic community that used this building. The prayer is linked to a fundamental moment in the

21. W. Christ and M. Paranikas, *Anthologia graeca carminum christianorum*, Lipsiae 1871, p. 173; *The Festal Menaion*, trans. Mother Mary and Archimandrite K. Ware, London 1969, p. 420.

22. T. Papamastorakis, *Ο διάκοσμος του τρούλου των ναών της παλαιολόγειας περιόδου στη Βαλκανική χερσόνησο και την Κύπρο*, Athens 2001 (Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας 213), p. 75; Mouriki, Προεικονίσεις Περιβλέπτου (cited in n. 6), p. 250.

Figure 5 - Pantokrator, Dome, Church of the Virgin Peribleptos, Mystras (photo by the author).

history of the community, the rite of the consecration of a church.[23] Thus the word στερέωμα takes on yet another meaning as the *foundation* confirmed by Christ. For the community who gathered in this church, this prayer was tied to the life of the building, as well as to a life of heavenly prayer. Images and texts in this and other churches were intended to reintroduce humans into the paradise they had lost, and to invite the holy to descend and mingle amongst men.

I begin this study with the Peribleptos Church in Mystras because it is one of hundreds of Byzantine churches that have yet to thoroughly studied – churches that are covered with sacred images that are not only aesthetically significant, but also iconographically and ritually important. The architectural remains surrounding the church indicate that this was home to a monastic community, which allows us to imagine with some degree of accuracy the kinds of services and ceremonies that took place within the building and the impetus behind some decisions about the church's monumental program. Study of the church's decoration also points to the loss of inscriptions which, painted on the most superficial layer of the wall surface, were most subject to damage and loss. As originally applied, the bright text – written in uncials and with few abbreviations or errors – would have been easily deciphered by literate members of the community and would have been heard by those standing in the presence of readers. For those unable to read the text, the lively gestures of the represented figu es indicated that the texts were concerned with speech.

23. J. Goar, *Euchologian sive Rituale graecorum*, Graz 1960^{2} (1st ed. Venice 1730), p. 662.

Painting and Emotions

The representation of devotional images and texts intended to affect emotions like joy, sorrow, and fear also suggests that church decoration, comprising both text and image, was useful in forging what scholars like Barbara Rosenwein have termed "an emotional community."[24] In recent years, the study of painting and emotions has focused on Byzantine icons like the late twelfth-century bilateral panel of the Virgin and Man of Sorrows from Kastoria,[25] but has less frequently addressed similarly emotive monumental images. Henry Maguire's work on sorrow is one notable exception.[26] Yet, as noted above, inscriptions on the walls of the Peribleptos church mention joy and fear, emotions that are also captured artistically and heard in chant.

A discussion of a particular emotion – fear – encourages us return to the text on the north wall of the *prothesis* chamber of the Peribleptos where a clearly written inscription tells the faithful to stand in fear and trembling (στήτω μετὰ φόβου καὶ τρόμου) (fig. 4). The text, one of the most ancient chants of the Church, was sung during the Holy Saturday liturgy, a moment of heightened emotion as members of the monastic community, following a long period of fasting and spiritual introspection, anticipated Christ's resurrection. I want to consider texts and images that bind together communities of humans and angels through reverential fear. For this consideration, I need to move back in time before moving forward.

In a paper published in 1995, Kathleen Corrigan analyzed a small ninth-century icon of the Crucifixion in the collection of the Monastery of St. Catherine in the Sinai (fig. 6).[27] The framing twelve-syllable verse, first published in Greek by

24. For the term emotional community, see B. Rosenwein, *Emotional Communities in the Early Middle Ages*, Ithaca 2006; A. Chaniotis, Emotional Community through Ritual: Initiates, Citizens, and Pilgrims as Emotional Communities in the Greek World, in *Ritual Dynamics in the Ancient Mediterranean: Agency, Emotion, Gender, Representation*, ed. A. Chaniotis, Stuttgart 2011 (HABES 49), p. 264-290.

25. H. Belting, An Image and Its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium, *DOP* 34-35, 1980-1981, p. 1-16; F.M. Constas, Poetry and Painting in the Middle Byzantine Period: A Bilateral Icon from Kastoria and the *Stavrotheotokia* of Joseph the Hymnographer, in *Viewing Greece: Cultural and Political Agency in the Medieval and Early Modern Mediterranean*, ed. S. Gerstel, Turnhout 2016 (Studies in the Visual Arts of the Middle Ages 11), p. 13-32.

26. H. Maguire, The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art, *DOP* 31, 1977, p. 123-174. See also M. Vassilaki and N. Tsironis, Representations of the Virgin and their Association with the Passion of Christ, in *Mother of God: Representations of the Virgin in Byzantine Art*, ed. M. Vassilaki, Athens 2000, p. 453-463.

27. The icon measures 0.17 × 0.14 m. K. Corrigan, Text and Image on an Icon of the Crucifixio at Mount Sinai, in *The Sacred Image, East and West*, ed. R. Ousterhout and L. Brubaker, Chicago / Urbana 1995 (Illinois Byzantine Studies 4), p. 45-62. See also K. Weitzmann, *The Monastery of St. Catherine at Mount Sinai: The Icons*, Princeton 1976, p. 82; H. Maguire, *Image and Imagination: The Byzantine Epigram as Evidence for Viewer Response*, Toronto 1986, p. 5; A. Rhoby, *Byzantinische Epigramme auf Ikonen und Objekten der Kleinkunst*, Vienna 2010 (Byzantinische Epigramme in inschriftlicher Überlieferung 2), Ik1.

Droits numériques non obtenus.

Figure 6 - Icon of the Crucifixion, onastery of St. Catherine, Mount Sinai
(Photo by permission of Saint Catherine's Monastery, Sinai, Egypt. Photograph courtesy of Michigan-Princeton-Alexandria Expeditions to Mount Sinai).

Georgios and Maria Soteriou,[28] reads in translation: “Who would not be confounded, be in fear, and tremble, seeing you, O Savior, dead on the cross; who rent the garment of death, and are covered with the robe of incorruption.”[29] Corrigan focused on the second half of the inscription; my interest is in the first. Beginning at the top of the panel, the inscription reads: ΤΙC ΟΥ ΚΛΟΝΕΙΤΑΙ Κ(ΑΙ) ΦΟΒΕΙΤΑΙ Κ(ΑΙ) ΤΡΕΜ(ΕΙ), then continues down the right side with ΕΠΙ ΞΥΛΟΥ CΕ <ΝΕ>ΚΡΟΝ Ω CΩΤΕΡ ΒΛΕΠΩΝ, moves to the left with ΡΙΓΝΥΝΤΑ ΤΟΝ ΧΕΙΤΩΝΑ ΤΗC ΝΕΚΡΟΩCΕΩC, and terminates along the bottom with the words ΑΦΤΑΡCΙ<ΑC> ΔΕ ΤΗ CΤΟΛΗ CΚΕΠ<ΑCΜΕΝΟΝ>. The text is only fully read if one moves his eyes cross-wise over the central image. The word order of the epigram, which directly addresses the Savior in the second line (on the right side), is adjusted to place the stress on a literate viewer’s emotional response to the scene of Christ’s suffering at the center. One could argue that the text’s interruption by Christ’s bowed head, introduced a break in the line before the reader, whom Corrigan posited to be a monk, visually decoded the word for fear. Corrigan rightly compares the text to passages from the Good Friday liturgy that emphasize emotional reactions to the Crucifixion, such as “the whole creation trembled. The foundations of the earth shook with fear at Thy power” and “the whole creation was changed by fear,”[30] a point taken up by Thomas Mathews in a later article analyzing icons and religious experience.[31] The unusual, agitated style of the drapery reflects the emotional content of both image and epigram

Fear is frequently named as an emotion in inscriptions found in monumental contexts, particularly in texts placed in close proximity to the church sanctuary, either framing its opening, carved on the templon that marks its threshold, or, as in the Peribleptos, on the wall of the *prothesis* chamber. Examples of such inscription are widespread.[32] An epistyle of 1052 now immured in the later bell tower of the Panagia Protothrone in the village of Chalke, Naxos, is inscribed: “Theotokos, Lady and Mother of the Lord, lean down, guard, and protect the supplicants who have renovated your glorious church” before asking her protection over “those entering in faith and fear.”[33] The text is carved into two faces of the beam with the words “πίστει ἐν φόβω” located above the head of the faithful facing the sanctuary.

Inscriptions mentioning fear and trembling are found in other Greek churches of the 11th century, and the frequency of such inscriptions raises a question about how the painted text was used to arouse or mirror emotions within sacred space.

28. G. Soteriou and M. Soteriou, *Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ*, II, Athens 1958 (Collection de l’Institut français d’Athènes 100), p. 42. I have corrected several of the words in the text following later publications and observation.

29. Corrigan, Text and Image (cited in n. 27), p. 45.

30. *Ibid*., p. 45; *The Lenten Triodion* (cited in n. 14), p. 597, 598.

31. T. Mathews, Icons and the Religious Experience, in *Byzantium: Faith and Power (1261-1557). Perspectives on Late Byzantine Art and Culture*, ed. S. Brooks, New York 2006, p. 2-19, at 15.

32. On a group of similar inscriptions, see, recently, A. Sitz, ‘Great Fear’: Epigraphy and Orality in a Byzantine Apse in Cappadocia, *Gesta* 56, 2017, p. 5-26.

33. G. Pallis, Inscriptions on Middle Byzantine Marble Templon Screens, *BZ* 106, 2013, p. 798-799 (with earlier bibliography).

Was the community of faithful, in other words, gathered together through a shared emotional reaction to the sacrifice? The well-known inscription of 1028 painted on the framing arch of the sanctuary of Panagia ton Chalkeon in Thessaloniki, commands those beholding the altar to "stand trembling… for within, Christ is sacrificed daily, and the… incorporeal angels… circle around in fear."[34] Here, the human and angelic worlds collide as somatic trembling (human) is paired with reverential fear (angelic). Of all figu es in the apse, only the angels display any movement. The agitation of their robes is reminiscent of the undulating garments in the earlier Sinai icon. A nearly identical inscription once girded the apse of the late-tenth-century basilica of St. Achilleus on the island of Little Prespa.[35] The text is not limited to the Middle Byzantine period, but is found later, as well, in the sanctuary of the small, mid-thirteenth-century church of St. George at Longanikos in Lakonia,[36] where it is inscribed on a band dividing the Communion of the Apostles in the central register of the apse from the *Melismos* and concelebrating bishops below.

The same text appears in numerous post-Byzantine churches – in Cyprus, Mount Athos, Greek Macedonia, Thessaly, Epiros, Mani, and the Aegean islands. In many of these churches, the epigram is located at the sanctuary opening, in the apse, carved into the templon epistyle, or painted on the masonry screen.[37] In the eighteenth-century church of the Koimesis of the Virgin in the cemetery of Marathos,[38] a small village in the south of the Mani peninsula in Greece, the inscription is written on a white jagged band that runs along the upper edge of the masonry icon screen. The rendering of this text on a jagged band is found in other churches in the region as well, for example, in St. Nicholas in Exo Nyphi.[39] The unusual format of the band seems to emphasize the emotional resonance of the text. "Beholding" the altar through the narrow portal at Marathos, one sees a chalice painted within the curve of the apse, a representation of the sacrificed Christ (fig. 7). A thin band of letters immediately above the sanctuary entrance takes the symbolic meaning of the threshold one step further, giving voice to the portal and encouraging movement through it (fig. 8). "I am the door" (ἐγώ εἰμι ἡ θύρα), the words state, "if anyone enters through me…" (ἐάν τις εἰσέλθῃ…). The inscription omits the end of the phrase (σωθήσεται), taken from John 10:9, "he shall be saved," although the priest, as well as the faithful would have reflexi ely supplied the missing word. One cannot avoid thinking that even in this very humble church in the Greek countryside the

34. S. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries: Programs of the Byzantine Sanctuary*, Seattle and London, 1999 (College Art Association Monograph on the Fine Arts 56), p. 80-82.

35. N. Radošević-Maksimović, A Byzantine Epigram from the St. Achilius' Basilica at Mala Prespa, *ZRVI* 12, 1970, p. 9-13; Rhoby, *Byzantinische Epigramme* (cited in n. 2), p. 187-188.

36. O. Chassoura, *Les peintures murales byzantines des églises de Longanikos, Laconie*, Athens 2002, p. 40.

37. Rhoby, *Byzantinische Epigramme* (cited in n. 2), p. 190-192.

38. K. Kassis, *Άνθη της Πέτρας: Οικογένειες και εκκλησίες στη Μάνη*, Athens 1990, p. 334.

39. M. Agrevi, Άγιος Νικόλαος στο Έξω Νύφι της Κάτω Μάνης: Εικονογραφικές παρατηρήσεις σε ένα άγνωστο σύνολο τοιχογραφιών του 1284/85, in *Επιστημονικό Συμπόσιο στη Μνήμη Νικολάου Β. Δρανδάκη*, ed. E. P. Eleutheriou and A. Mexia, Sparta 2008-2009, p. 171-196, at 174.

Figure 7 - Masonry Icon Screen, Church of the Koimesis, Marathos (photo by the author).

Droits numériques non obtenus.

Figure 8 - Portal in Masonry Icon Screen, Church of the Koimesis, Marathos (photo by the author).

painter has not erred in omitting a word, but has placed emphasis on the passage through the door, a passage that is both physically and spiritually tied to salvation. The portal, like the dome in the Peribleptos, is a conduit between those awaiting salvation and those who are saved, a passage between those heavenward and those earthbound.

The inscription of a text referring to fear and trembling was significant, for the painted decoration of the church, through the use of word and image, aroused emotions that were intended to forge a close relationship between the community collectively involved in worship and the sacred. This use of art and text, placed in specific monumental settings to arouse an emotional response is not a Byzantine innovation, of course, but has much deeper roots in the Hellenic world. In considering epithets, performative texts, and inscriptions from the ancient Greek world, Angelos Chaniotes has analyzed how text and image are embedded in rituals that affirm the power of God, through the activation of emotions – particularly those of fear and hope.[40] Like the texts painted in Byzantine churches, many of the ancient inscriptions that concerned the fear of the gods are placed at the thresholds of *temenoi* or temples where they employ the vocative "Enter with no fear!" to invite the pure to cross into sacred space. In ancient contexts, the emotion of fear conditions the relationship of man and the gods, just as reverential fear is critical to the faithful in approaching God. Connected with acoustical and visual signals, the texts aroused emotions and bound the faithful together.

Within the context of the Byzantine church, the evocation of fear and trembling captures the emotional climax of the service – the moment when the faithful approached the entrance of the sanctuary to receive communion "with fear of God and faith." This liturgical formula is attested in a ninth-century scroll containing the liturgy of James, Vatican Library 2282, where the incipit for the communion call reads Μετὰ φόβου Θεοῦ καὶ πίστεως.[41] Let us recall that the small Sinai Crucifixion was painted around the same time as the liturgical scroll. The monks of Sinai would have used the liturgy of James for ritual celebration,[42] appropriating its language for the composition of the epigram. The mention of fear and trembling on the icon, and the codification of a language of fear and faith in the liturgical service, reflects a common use of highly charged emotional language in image and text.

Sporadically included in early Byzantine euchologies and in various word orders, the emotional call is regularly found in its canonical form only from the 10th century, the time when the inscription about fear and trembling begins to appear, based on the evidence in Greek churches, in monumental painting. In the 11th century, the *Miracles of St. George* confirms the use of the phrase within the sphere of Constantinople. According to the text: "And as the end of the Divine

40. A. Chaniotis, Constructing the Fear of Gods: Epigraphic Evidence from Sanctuaries of Greece and Asia Minor, in *Unveiling Emotions: Sources and Methods for the Study of Emotions in the Greek World*, ed. A. Chaniotis, Stuttgart 2002, p. 205-234.

41. R. Taft, *A History of the Liturgy of St. John Chrysostom*, VI, *The Communion, Thanksgiving, and Concluding Rites*, Rome 2008, p. 325.

42. R. Taft, Worship on Sinai in the First Christian Millennium: Glimpses of a Lost World, in *Approaching the Holy Mountain: Art and Liturgy at St. Catherine's Monastery in the Sinai*, ed. S. Gerstel and R. Nelson, Turnhout 2011 (Cursor mundi 11), p. 143-177.

Liturgy drew near some of the Christians wanted to receive the divine mysteries. And…the priest said, 'With fear of God and faith, approach,' and all the Christians bowed their heads reverently and some of them approached to receive the divine mysteries."[43]

The analysis of texts on icons and in churches of the Byzantine and Post-Byzantine period indicates how sacred imagery could elicit emotional responses – indirectly, through association with emotions rendered in paint, and directly by texts that were instructional. Fear, and its opposite, joy are emotions that are signaled in liturgical performance as desired reactions to ritual transformation; these emotions are conditioned by the confrontation of the human and the divine. And this emotional response was heightened by the manipulation of lighting, by the orchestrated opening and closing of doors to reveal and conceal portions of the rite, by the modulation of chant and by the movement of the clergy and faithful. At the moment of the sacrifice, in the presence of the incorporeal angels, the community was united in reverence.

Painting and Sound

Many inscriptions in the Peribleptos and other churches derive from the chanted parts of the service. Vocalized by the community, the emotional qualities of the texts would have been emphasized in chant. Together with painted icons, sound is a critical component of spirituality and reverence, and this sound influenced church decoration.

The words surrounding the Pantokrator in the Peribleptos dome were not only meant to be read, but also to be sung and heard. The words also recalled movement throughout the church, and signaled the gathering of the community below the dome. As the text, a *katavasia*, was chanted, the two choirs positioned along the north and south walls of the nave converged in the center of the building. Here, in one of the most acoustically resonant locations of the church, the words chanted by the choir rose up to the Pantokrator and were then sent downwards by the concave shape of the dome, creating the perceptual effect that earthly and heavenly voices mingled in the center of the building.

The perceived fusion of heavenly and human voices within the church is not a modern construct. As early as the 4th century, John Chrysostom commented on the place of man, encircled by angels, within sacred space: "Think beside whom you stand, with whom you are about to call on God – with the Cherubim."[44] Chrysostom's observation that angels and humans share the space of the church is pervasive in Byzantine thought. Informed by writings on mystical theology, such observations about the joining of human and angelic voices have been taken as metaphorical, but they are also accurate perceptions of the movement of sound within the church, sound that also had emotional resonance.

43. Taft, *A History of the Liturgy of St. John Chrysostom* (cited in n. 41), p. 328.
44. John Chrysostom, *Homilies* (4.408-9), ed. A.-M. Malingrey, *Sur l'incompréhensibilité de Dieu*, Paris 1970 (SC 28bis), p. 260.

Byzantine intellectuals demonstrate an awareness of building acoustics, but also demonstrate an awareness of what is today called psychoacoustics, the study of sound perception.[45] An early reference to the acoustics of a decorated chapel comes from an *encomion* about the Cappella Palatina in Palermo, which was delivered on the feast of the Holy Apostles. Philagathos of Kerameos, who was certainly familiar with the form and decoration of Byzantine churches, describes the acoustics of the chapel: "The whole church, just like a cave, softly joins in the singing of the sacred hymns with its own voice, because the echo causes the sound to return upon itself."[46] The words are an accurate description of the desired reverberation within the church, particularly in domed structures.

Yet other intellectuals comment on their perception of sound. In 1321 the statesman and intellectual, Theodore Metochites, composed a lengthy poem in Greek hexameters entitled "Doxology unto God and Concerning What Occurred During his Life, and the Monastery of the Chora."[47] In lyrical terms, he praises the restoration work that he had funded at the monastery, the church where he would later retire and the one in which, shriven before death, he would be buried. His poem, corrected by his own hand, contains a number of details about the building's decoration – the magnificence of the cut marble and the stunning mosaics that adorned the walls. He describes liturgical vessels of silver, gold, encrusted gems and pearls, silken vestments, and icons covered in silver and precious stones. Of particular pride was his library, which contained hundreds of works, both of "divine" and "Hellenic wisdom." Of all of the volumes contained in his library, Metochites singles out the large number of manuscripts that are "of great utility for the singers in God's Church."[48]

In a second poem, written a year later, "For the Mother of God; and Concerning the Monastery of the Chora,"[49] Metochites delves into his motivations for funding the restoration. In this poem, also written in an archaizing meter, Metochites returns to the Chora church, in this case speaking about the experience of sacred sound in the building. Addressing the community, he writes: "My heart rejoices […] when I stand in your midst in the choir in church together with the glorious choristers of the Lord God; thereby, through you, are my ears and mind and all my soul filled with serenity and calm and love."[50] He continues:

45. On psychoacoustics, see S. Horowitz, *The Universal Sense: How Hearing Shapes the Mind*, New York 2012.

46. J. Johns, The Date of the Ceiling of the Cappella Palatina in Palermo. Appendix, in *The Painted Ceiling of the Cappella Palatina*, ed. E. Grube and J. Johns, New York 2005, p. 1-14, at 13.

47. J. Featherstone, Metochites's Poems and the Chora, in *The Kariye Camii Reconsidered*, ed. H. Klein, R. G. Ousterhout and B. Pitarakis, Istanbul 2011 (Istanbul Research Institute Symposium Series 1), p. 215-239, at 225-231.

48. Featherstone, Metochites's Poems and the Chora (cited in n. 47), l. 1206.

49. *Ibid.*, p. 231-236.

50. *Ibid.*, p. 234, line 471 ff.

O you blessed companies in Christ, standing on either side of the church, intoning the monastic song in praise of the Lord God, King of all, and the glorious Mysteries and Miracles of Christ the Master! These same did He shew amongst men and these same do the intelligences dwelling above in highest heaven, the angels, celebrate in hymns. Of the first light they are second lights, all-effulgent, most bright, and with them sing you songs of praise all the day long and sometimes all the night, crowding around on both sides of the church. Oh, Who could describe the ineffable pleasure of the antiphonal odes sent up on the two sides unto the King by the monks, singing equally in twofold division according to their venerable custom from the God-wise men of old who, most wise and moved by God, established holy and pious rules for each and every thing which is necessary in the monastic life, all of them ornaments wonderful to behold? At one moment the voice of song rises on high proclaiming God's might unto all, so as to instill desire and strength in those filled with enthusiasm by these hymns; and then again a bright, serene voice is heard in quiet, sweet, humble entreaty, begging mercy for our sins from the All-Good Lord God who is ever disposed toward mercy, for this is His nature.[51]

In a letter written from exile in Didymoteicho, Metochites recalls with longing his experience chanting in the Chora:

I remembered the old days and was longing for those months of days gone by, when I was present in the altar space along with the best of shepherds; when I was a member of the good choir and of the religious community singing hymns to God – I did it during both day and evening, sometimes at night, and sometimes throughout the whole night; when I was discussing things divine with the monks and was inspired by Christ's mysteries; and when, on the days of the feasts of the Lord of all of us I was filled with joy and was cheering and gladdening my soul with a pleasure indeed difficult to describe.. [52]

In the same letter he defines the transformati e nature of Byzantine chant:

… it is most chaste, and leads towards God and His worship; it gently charms the irrational part of the soul; or rather it befits rational beings quite well and does so by dint of what is natural and peculiar to matters sacred and divine, and by dint of a mixture of reverence and of plentiful, peaceful, and ineffable delight.[53]

Theodore's letters describe the overwhelming experience of hearing and singing choral music in the church, the antiphonal, or two-choir chanting with monks divided on the north and south side of the nave, the perceived melding of human

51. *Ibid.*, p. 234-235, ll. 486-515.

52. I. Ševčenko, Theodore Metochites, the Chora, and the Intellectual Trends of His Time, in *The Kariye Djami*, IV, *Studies in the Art of the Kariye Djami and Its Intellectual Background*, ed. P. Underwood, Princeton 1975, p. 19-91, at 67 (Appendix I: Metochites' Letter to the Monks of the Chora).

53. *Ibid.*, p. 67-69.

and angelic voices, and the singing of a choir and a soloist, whose voices weave together, but preserve in their threads individual coloration. Metochites is also writing about psychoacoustics, the effect of sound on the listener.

His interest in sound also extends to the images that survive in the church. In the Chora, hymnographers pause in the midst of composing funerary and commemorative odes. They find a place on the pendentives of a domed chapel given over to burials, including eventually, those of Metochites and his children.[54] The compositions they write are the texts chanted below, in a space shared by images of saints and portraits of the dead. The church's program also includes other subtle markers of sound – figu es gesturing in speech or reading from texts, cocks crowing, and toddlers – even holy ones – that appear to gurgle in delight.

Late Byzantine writers connected images with sound in direct ways. In his homily on the Nativity, as observed by Rossitza Schroeder,[55] Gregory Palamas, the fourteenth-century Metropolitan of Thessaloniki, emphasized the transformative effect of hymnody using the image – whether painted or imagined – of the Nativity:

> On account of Him who is born today, shepherds stand in the same choir as angels, sing the same hymn, and strike up a melody together. The angels do not take the shepherds' pipes into their hands, but the shepherds, surrounded by the radiance of the angels' light, find themselves in the midst of the heavenly host and are taught a heavenly song of praise by the angels, or rather a hymn both heavenly and earthly...[56]

As Schroeder observes, "Christ's birth, according to Palamas, allowed for the lowly shepherds to assimilate themselves to the heavenly choir."[57]

Both Theodore Metochites and Gregory Palamas were well-known composers, and it is clear that many of their texts, playing with word juxtapositions and repetitions, were intended for oral performance. Both men were intimately familiar with churches painted with sophisticated imagery that visualized the texts of hymns and ecclesiastical texts. Their observations about the melding of human and angelic voices follow a long line of texts in which Byzantine writers note the same phenomenon;[58] they also prefigu e modern observations on psychoacoustics. Recent research suggests that the effects they describe can be documented scientificall .[59]

54. E. Akyürek, Funeral Ritual in the Parekklesion of the Chora Church, in *Byzantine Constantinople: Monuments, Topography and Everyday Life*, ed. N. Necipoğlu, Leiden 2001 (The Medieval Mediterranean 33), p. 89-104; S. Gerstel, The Chora Parekklesion, the Hope for a Peaceful Afterlife, and Monastic Devotional Practices, in *The Kariye Camii Reconsidered* (cited in n. 47), p. 107-145.
55. Schroeder, Looking with Words and Images (cited in n. 17), p. 120-121.
56. St. Gregory Palamas, *The Homilies*, ed. and trans. C. Veniamin, Waymart 2009, p. 483.
57. Schroeder, Looking with Words and Images (cited in n. 17), p. 121.
58. For more evidence, see R. Dubowchik, Singing with the Angels: Foundation Documents as Evidence for Musical Life in Monasteries of the Byzantine Empire, *DOP* 56, 2002, p. 277-296.
59. As part of the *Soundscapes of Byzantium* project, Chris Kyriakakis and I are investigating what acoustical engineers call "the flutter effect.

Figure 9 - Hymnographers and Lamentation, north wall, Church of St. Panteleimon, Nerezi (photo by the author).

As one might infer from the brief presentation of the Peribleptos church in Mystras above, the Byzantines were keenly aware of connections between image and sound. From the 12th century, as André Grabar, Nancy Ševčenko, Gordana Babić, and Elka Bakalova have shown, hymnographers appeared in church decoration, occasionally paired with narrative scenes.[60] In the church of St. Panteleimon at Nerezi, fi e hymnographers stand below the image of the Lamentation, in the part of the *katholikon* where half of the choir would have stood (fig. 9). For Nancy Ševčenko, the depiction of the composers reflects the importance of chant in the monastic community. This connection is supported by the texts that the figu es hold and by their hand gestures, which can be linked to choral conducting. Several of the texts, as Ševčenko demonstrates, are related to chanting.[61] John of Damascus, one of the most important composers of ecclesiastical verse, carries a scroll marked with the *heirmos* of the Ninth Ode of his Second Canon on the Nativity: "It would

60. A. Grabar, Les images des poètes et des illustrations dans leurs œuvres et dans la peinture byzantine tardive, *Zograf* 10, 1979, p. 13-16; G. Babić , Les moines-poètes dans l'église de la Mère de Dieu à Studenica, in *Studenica et l'art byzantin autour de l'année 1200*, Belgrade 1988, p. 205-216; N. Ševčenk o, The Five Hymnographers at Nerezi, *Paleoslavica* 10, 2002, p. 55-68, repr. in N. Ševčenk o, *The Celebration of the Saints in Byzantine Art and Liturgy*, Farnham 2013, XIII; E. Bakalova, Hymnography and Iconography: Images of Hymnographers in Twelfth- and Thirteenth-Century Paintings in Bulgaria, in *Ritual and Art: Byzantine Essays for Christopher Walter*, ed. P. Armstrong, London 2006, p. 246-273.

61. Ševč enko, Five Hymnographers (cited in n. 60), p. 57.

be easier for us, because free from all danger, to keep silence in fear: While it is hard indeed, O Virgin, in love to devise songs harmoniously put together". (Στέργειν μὲν ἡμ(ας) ὡς ἀκίνδυνον φόβω ῥᾶον σιωπή[ν] τῷ πόθῳ δὲ παρθένε ὕ[μνους ὑφαίνειν συντόνως τεθηγμένους Ἐργῶδές ἐσριν]).[62] One of the most famous hymnographers, Joseph, stands at the left. His scroll is marked: "Receive, O Christ, these my hymns" (Δέχοιο, Χριστέ, τούσδε τοὺς ἐμοὺς ὕμνους) from the first ("compunctive") canon of Monday morning, chanted in the first mode.[63] Theophanes Graptos carries a scroll with an acrostic that reads: "The first hymn of the angels, by Theophanes".[64] The emphasis on hymn composition and chant signals the expansion of hymn-related imagery in the Late Byzantine period.

Late Byzantine painting shows a heightened interest in the representation of hymns, not only through the depiction of composers and their texts, but also through the depiction of chants and, frequently, of chanters. Hymns are represented most frequently outside the nave in the subsidiary spaces that multiplied in the last centuries of imperial hegemony, or in spaces connected with burial, commemoration, or other devotional rites. Among other represented hymns is the Canon of the Soul, located in the south aisle of a small chapel in the Chilandar Monastery.[65] The Late Byzantine period sees the monumental representation of the Akathistos Hymn in more than a dozen churches.[66] The representation of the hymn not only signals the glorification of the Virgin, but the importance of a chant used in vigils in large monasteries, in front of the doors of the church, likely in the narthex.[67] The troparion of the Christmas Hymn "What shall we offer Thee, O Christ" which I have addressed in a recent publication, became the subject of numerous paintings in this period (fig. 10).[68] In its earliest representation, in the church of the Virgin Peribleptos (Sv. Kliment) in Ohrid, the hymn is strategically located below a domical vault decorated with a full-length image of Christ carrying the incipit to Gregory

62. John of Damascus, *Heirmos* of the 9th Ode of his Second Canon on the Nativity (PG 96, 824); *The Festal Menaion* (cited in n. 21), p. 283; I. Sinkević, *The Church of St. Panteleimon at Nerezi: Architecture, Programme, Patronage*, Wiesbaden 2000, p. 63; Ševčenko, Five Hymnographers (cited in n. 60), p. 62.

63. *Parakletike*, Athens 1959, p. 18.

64. Ševčenko, Five Hymnographers (cited in n. 60), p. 63.

65. V. Marinis, 'He Who Is at the Point of Death': The Fate of the Soul in Byzantine Art and Liturgy, *Gesta* 54, 2015, p. 59-84 (with collected bibliography).

66. E. Constantinides, *The Wall Paintings of the Panagia Olympiotissa at Elasson in Northern Thessaly*, 2 vols, Athens 1992 (Publications of the Canadian Archaeological Institute at Athens 2); A. Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos: Die Bilderzyklen in der byzantinischen Wandmalerei des 14. Jahrhunderts*, Stuttgart 1989 (Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie); I. Spatharakis, *The Pictorial Cycles of the Akathistos Hymn for the Virgin*, Leiden 2005.

67. Symeon of Thessaloniki, *De Sacra Precatione* (PG 155, 620C-621A).

68. Gerstel, Monastic Soundspaces (cited in n. 17), p. 135-152. For representations of the hymn, see also N. Ševčenko, Alcuni influssi delle opere poetiche di Giovanni di Damasco sull'arte bizantina, in *Giovanni di Damasco. Un padre al sorgere dell'Islam. Atti del XIII Convegno ecumenico internazionale di spiritualità ortodossa. Sezione bizantina, Bose, 11-13 settembre 2005*, ed. S. Chialà and L. Cremaschi, Bose 2006, p. 315-341.

Figure 10 - Christmas Hymn, narthex, Church of the Virgin Peribleptos (Sv. Kliment), Ohrid, 1294/1295 (photo: © Sean Sprague / SpraguePhoto.com).

Figure 11 - Martyrdom of St. Demetrios, narthex, Holy Apostles, Thessaloniki (photo by the author).

of Nazianzen's Second Homily on Easter: σήμερον σωτηρία τῷ κόσμῳ, ὅσος ὁρατὸς, καὶ ὅσος ἀόρατος ("Today, salvation is come to the world, as much to the visible as to the invisible"), a text that was also chanted.[69] The chamber also includes the representation of hymnographers, which extends the program to consider issues of text composition.[70]

Expanding on the canon of represented hymns, it is now possible to reexamine the painted programs of monastic *katholika* to question whether the insertion of unusual scenes may be linked to new musical composition in the Late Byzantine period, a period that witnesses the development of kalophonic, or highly embellished chant.[71] It is possible, for example, that the representation of the martyrdom of St. Demetrios in the Church of Holy Apostles in Thessaloniki,[72] may have been stimulated by new chant composition in honor of the city's holy patron (fig. 11). In the 14th century, the composer Manuel Plagitis, protopsaltis of Hagia Sophia, the cathedral of Thessaloniki, composed new *kalophonic heirmoi* for the feast of Demetrios.[73] The depiction of this scene of martyrdom, which is described in the *heirmos*, may very well have been inspired by devotion to the saint and the chanting of services in his honor within the city's churches. I suspect that collaborations between scholars of monumental painting and musicologists, focusing specifically on the Late Byzantine period, will reveal ways of linking new musical composition to new imagery.

Members of *Soundscapes of Byzantium*, a collaborative scholarly project, have recently investigated the relationship of sound images and acoustics in Byzantine churches in Thessaloniki.[74] One of the interests of the project is to look at ecclesiastical spaces that are marked by sound images. In several cases, images of hymns are placed over interior portals that have ritual significance. These portals, closely connected with the imagery around them, seem to be gathering points for the community.

69. The psalm is illustrated in the thirteenth-century sticherarion, Mount Athos, Koutloumousi, Cod. 412, fol. 232v, with a sketch of the Anastasis. See O. Strunk, St. Gregory Nazianzus and the Proper Hymns for Easter, in *Late Classical and Medieval Studies in Honor of Albert Mathias Friend, Jr.*, ed. K. Weitzmann, Princeton 1955, p. 82-87, repr. in O. Strunk, *Essays on Music in the Byzantine World*, New York 1977, p. 55-67.

70. Schroeder, Looking with Words and Images (cited in n. 17).

71. Gerstel, Monastic Soundspaces (cited in n. 17), p. 139.

72. A. Xyngopoulos, "Η τοιχογραφία του μαρτυρίου του αγίου Δημητρίου εις τους Αγίους Αποστόλους Θεσσαλονίκης," *DChAE* 8, 1975-1976, p. 61-77.

73. The kalophonic *heirmoi* to St. Demetrios are notated in the mid-fifteenth-centu y MS Iviron 1120 (f. 631v-636r) and in MS Laura I 185 (likely from the first three decades of the 15th century). Prior to these compositions, an inscription on f. 189r of the latter source reads: "Canon to the Great-martyr St. Demetrios the myrrh-streaming, poem of Konstantinos Porphyrogennitos, composed by the Protopsaltes of Thessaloniki, Manuel Plagiates, second mode, Come, O ye people…". See also E. Russell, *St. Demetrius of Thessalonica: Cult and Devotion in the Middle Ages*, Oxford 2010 (Byzantine and Neohellenic studies 6). I am very grateful to S. Antonopoulos for his insights into this subject.

74. S. Antonopoulos, S. Gerstel, C. Kyriakakis, K. Raptis and J. Donahue, Soundscapes of Byzantium, *Speculum* 92/S1, 2017, p. 321-335; S. Gerstel, C. Kyriakakis, K. Raptis, S. Antonopoulos and J. Donahue, Soundscapes of Byzantium: The Acheiropoietos Basilica and the Cathedral of Hagia Sophia in Thessaloniki, *Hesperia* 87/1, 2018, p. 177-213.

Droits numériques non obtenus.

Figure 12 - Christmas Hymn, north ambulatory, Holy Apostles, Thessaloniki (photo by the author).

I have already published preliminary thoughts on the representation of the Christmas troparion in the church of Holy Apostles in Thessaloniki (fig. 12).[75] In this monastic *katholikon*, the troparion "What shall we offer Thee, O Christ" is depicted in a section of the north ambulatory that likely formed a chapel of John the Baptist.[76] The composition is centered over the arched door between the north side of the ambulatory and the nave. The composition is crowned by a heavenly portal with descending angels labeled "The angels offer Thee a hymn." Components of the hymn are illustrated from top to bottom and then left to right in two bands. At the bottom of the scene are two groups of monks represented in chant. These may represent the division of singers into the left and right choirs. In modern-day choral practice, the left, or north choir is charged with singing the hymn. The position of the image, in the north ambulatory, is in closest proximity to the left choir that would have stood on the other side of the door. Closer analysis of this and other similar images – almost always located over portals – and a consideration of fourteenth-century Byzantine chant has led to a new conclusion. A recent transcription from a sticherarion of 1341 (MS Ambrosianus A139 sup) suggests that the hymn

75. Gerstel, Monastic Soundspaces (cited in n. 17).

76. A. Xyngopoulos, Les fresques de l'église des Saints-Apôtres à Thessalonique, in *Art et société à Byzance sous les Paléologues. Actes du Colloque organisé par l'Association internationale des études byzantines à Venise en septembre 1968*, Venice 1971, p. 83-89, at 87, fig. 14, repr. in A. Xyngopoulos, *Θεσσαλονίκεια μελετήματα (1925-1979)*, Thessaloniki 1999, XXVIII; C. Stephan, *Ein byzantinische Bildensemble. Die Mosaiken und Fresken der Apostel-Kirche zu Thessaloniki*, Baden-Baden, 1986, p. 227-231, fig. 55

was chanted in a stately tempo that had an obvious processional quality.[77] The representation of the hymn over the portal to the nave may have marked the gathering place of the community before entering for the Christmas vigil. The image captures the sound and motions of chanting. Here, at a gathering point of the community, the chant was performed before the scene, with depicted monks facing their living cohort. The chanters would have then processed into the nave, passing under the composition.

In the late-fourteenth-century church of Prophetes Elias in Thessaloniki, the *lite*, the expanded narthex, consists of nine bays. The groin vaults and domes covering the bays are supported by four columns. In the vault above the entrance to the nave is a composition of angelic thrones and cherubim holding standards inscribed with the words ΑΓΙΟΣ ΑΓΙΟΣ ΑΓΙΟΣ, the beginning of the Epinikios or Seraphic hymn: ἅγιος ἅγιος ἅγιος Κύριος Σαβαώθ, πλήρης ὁ οὐρανός καὶ ἡ γῆ τῆς δόξης σου ὡσαννὰ ἐν τοῖς ὑψίστοις ὑλογημένος ὁ ἐρχόμενος ἐν ὀνόματι Κυρίου· ὡσαννὰ ἐν τοῖς ὑψίστοις ("Holy, Holy, Holy is the Lord of hosts, heaven and earth are full of Your glory. Hosanna in the highest. Blessed is He Who came and will come in the Name of the Lord. Hosanna in the highest") (fig. 13). The prayer, from the Anaphora and the Great Doxology, refers to the interplay of human and heavenly worship. The space in which the prayer was located, the *lite*, was used for the recitation of monastic hours. Acoustical testing demonstrated much higher clarity in this space than in the adjacent nave, indicating that the community would have easily understood and appreciated the complexities of the chanted service (fig. 14).[78] Indeed,

Figure 13 - Seraphic Hymn, narthex, Church of Prophetes Elias, Thessaloniki (photo by K. Raptis).

77. I am very grateful to Spyridon Antonopoulos, who studied the setting in MS Ambrosianus A 139 sup. Antonopoulos, a member of *Soundscapes of Byzantium*, first recorded the new setting in 2014.

78. For additional testing results in this church, see S. Gerstel and C. Kyriakakis, Revealing the Acoustic Mysteries of Byzantine Churches, *Faith and Form: The Interfaith Journal of Religion, Art and Architecture* 3, 2016, p. 15-17.

the existence of four stone columns and the uneven surface of the ceiling may have created an early reflection pattern that enhanced intelligibility. The lower walls of the chamber are covered with images of monks, reflecting the use of the space by members of the monastic community. The easternmost image of the vault gathers the monks and angels together in holy song. The comments of John Chrysostom on this prayer are apt: "When was the earth filled with His glory? When this hymn was brought down to earth, and human beings below became companions in the dance with the powers above, striking up a single melody and composing a common praise."[79]

Figure 14 - Constrast of clarity between the nave and narthex, Church of Prophetes Elias, Thessaloniki, 1360-1370 (drawing: Soundscapes of Byzantium).

In the church of St. Nicholas Orphanos in Thessaloniki, nine scenes from the Akathistos Hymn are represented in the north aisle of the ambulatory. The space, originally closed off by a wall, formed a separate chapel in the Late Byzantine period, likely dedicated to the Virgin. The Akathistos cycle, as preserved today, is incomplete. The cycle is painted on the south wall of the chapel, which is pierced by a low portal leading to the sanctuary and a higher portal leading to the adjacent nave. Originally, the cycle likely continued on the west and north walls of the chapel. Because of an interest in the connections between paintings of sound and acoustics, *Soundscapes of Byzantium* investigated the north aisle of the church in order to consider the acoustics of a space decorated with the Akathistos hymn. The recording of chanters in front of the Akathistos scenes was unsatisfactory; the lack of resonance was disturbing to both chanters and listeners.[80] During testing, however, one chanter moved to the central nave to sing the Akathistos at the threshold

79. John Chrysostom, *In Isaiam*, ed. J. Dumortier (SC 304), 6.3.

80. Changes to the space, including the removal of the west wall of the chapel, impacted the acoustical environment.

of the sanctuary. Unlike the singing in the north chapel where the chanter's voice fell flat, the sound of the voice chanting on the west side of the sanctuary screen, facing the altar, was funneled through the lower portal below the representation of the fourteenth *oikos* of the Akathistos Hymn.[81] Sound emerged as if through a microphone (fig. 15). The representation of the *oikos* is inscribed: ΞΕΝΟΝ ΤΟΚΟΝ ΙΔΟΝΤΕΣ ΞΕΝΩΘΩΜΕΝ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ ΤΟΝ ΝΟΥΝ ΕΙΣ ΟΥ(ΡΑ)ΝΟΥΣ ΜΕΤΑΘΕΝΤΕΣ ("Seeing the strange childbirth, let us be estranged from the mundane, transporting our mind to heaven"). The young Christ is seated on a bench at the center of the composition with a bishop and a cluster of chanters represented to either side. Because the composition is generally cropped in publications that focus on monumental painting, scholars have not noted that the bench is centered over the door; the painter seems to have taken this architectural feature into account when planning the scene. Activated by chant in the nave, this portal became a magnifier of sound.

Figure 15 - Akathistos Hymn during acoustical testing, north ambulatory, Nicholas Orphanos, Thessaloniki (photo: Soundscapes of Byzantium).

81. A. Xyngopoulos, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου του Ορφανού Θεσσαλονίκης*, Athens 1964, pls. 52, 88; A. Tsitouridou, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη. Συμβολή στη μελέτη της παλαιολόγειας ζωγραφικής κατά τον πρώιμο 14ο αιώνα*, Thessaloniki 1986, p. 149-150, pl. 57; K. Kirchhainer, *Die Bildausstattung der Nikolauskirche in Thessaloniki: Untersuchungen zu Struktur und Programm der Malereien*, Weimar 2001 (Marburger Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte 3), p. 115-125.

The representation of chanters immediately above the portal, like those represented in the Christmas troparion in Holy Apostles, must be deliberate. The selection of *oikos* fourteen for this location, with its emphasis on "transporting our mind to heaven," refers to the role of chant in spiritual elevation, recalling Metochites' thoughts about the transformative effects of choral singing. In this small church, the sound of chant, the words of the chant, and the sacred images are linked in an unexpected and sophisticated way.

As gathering points of the community, portals became important sites for images of sound. The study of such images is in its infancy, but even a brief collection of examples indicates that this is a fertile area for future study.

In this paper, I have focused on two issues of concern for the study of the decoration of sacred space: art and emotion, and art and sacred sound. The two topics, of course, are related, since sound – both the form of chant and the content of chant – generates emotions within the community. As art historians, we need to consider chanted texts when we think about the resonance of images in sacred space. In the late twelfth-century church of Panagia tou Arakos in Cyprus, Joseph, one of four represented hymnographers, carries a scroll inscribed with a canon to the Virgin: "Beholding God, made flesh from Thee, O Virgin, the choirs of angels were stricken with fear, and they honor Thee as Mother of God through ceaseless hymns."[82] The text, held by one of the most prolific hymnogaphers of the church,[83] reminds us of the close connections between the language of hymnography, the sound of chant and the emotional communities that were created in response. In the church of the Peribleptos in Mystras, the text undergirding the angels, referring to fear and trembling, was one that was chanted. The chanted text surrounding the Pantokrator makes reference to emotions. Monks represented in Holy Apostles, Thessaloniki, raise their hands in chant. Chanters are represented above a portal in the church of Nicholas Orphanos, a portal that channeled sound. An integrative approach to the consideration of Byzantine images and sacred space requires us not only to look, but also to feel, and to listen. Just as the building was designed to frame and highlight images, so was it constructed to evoke emotional responses to those images, and to hear those images through prayerful song. For, in monastic communities of late Byzantium image and the chanted word worked together, giving vision and voice to one another, and preparing the faithful, through heightened emotions, to perceive the sacred. It was only at this moment of perception that the angels would descend and participate in a liturgy performed simultaneously on earth and in heaven.

Sharon E. J. Gerstel
University of California, Los Angeles

82. A. Nicolaïdès, L'église de la Panagia Arakiotissa à Lagoudéra, Chrypre : Étude iconographique des fresques de 1192, *DOP* 50, 1996, p. 1-137, at 33-34, fig. 32. For the canon, see *Παρακλητική, ἤτοι Οκτώηχος ἡ μεγάλη*, Rome 1885, p. 459.

83. Constas, Poetry and Painting (cited in n. 25), p. 13-32 (with collected bibliography).

Dessin, couleurs et lumière dans l'église médiévale : la performativité de l'image lumineuse

Nicolas Reveyron

Contrairement aux temples de l'Antiquité, dont la *cella*, réservée à la statue de culte et à l'exposition des offrandes, restait fermée au peuple, l'église est d'abord un lieu de culte ouvert aux fidèle : elle les accueille et les abrite pendant les cérémonies religieuses. Dans les temples grecs ou romains, les architectes ont pu mettre au point des procédés d'éclairage naturel exceptionnels, véritable chef-d'œuvre d'inventivité et de recherche esthétique[1]. Tout au contraire, l'édifice ecclésial remplit des fonctions pratiques qui ont imposé aux concepteurs la nécessité de rendre clairs les volumes internes. Mais la question de la luminosité naturelle de l'église ne se résume pas à son éclairage intérieur. La lumière l'enveloppe aussi à l'extérieur, où elle peut jouer sur les toits de métal, blanc laiteux ou doré, ou sur les couvertures minérales, noires ou de couleur, créant au sein de la ville, que l'église domine, des jeux de reflet colorés[2]. Enfin, de façon plus large encore, elle l'intègre au cosmos, dans la mesure où son axe est réglé sur la course apparente du soleil. Cette problématique, dont l'étude mêle les témoignages écrits et les réalités monumentales, explorées par la physique appliquée, exige donc une archéologie des phénomènes et des textes.

Architecture et lumière

L'inscription de l'architecture religieuse dans la lumière procède d'abord de la position de l'édifice dans son site, nécessairement en rapport avec la lumière du jour en général et avec le soleil en particulier. La culture paléochrétienne avait hérité de la culture romaine le souci d'articuler l'église avec les quatre points cardinaux. Dans une lettre-poème adressée en 469 (ou 470) à son ami Hesperius à propos de la cathédrale de Lyon[3], Sidoine Apollinaire fournit un détail dont

1. Citons, par exemple, dans le temple de Zeus à Olympie, la tuile à *opaïon* projetant un rayon de lumière sur un dallage de marbre blanc huilé qui le renvoyait sur la statue chryséléphantine du dieu. Ou bien l'oculus zénithal du Panthéon de Rome, reconstruit sous Hadrien, qui distribuait la lumière successivement sur les statues des douze dieux. Ou encore, dans le temple de Cyzique (Asie Mineure), selon Pline l'ancien (*Histoire naturelle*, XXXVI, 22), les fils d'or qui étaient insérés dans les joints des parements de marbre pour leur conférer une luminosité surnaturelle.
2. Voir par exemple N. Reveyron, Les lumières de la ville médiévale. Essai sur la perception de la lumière architecturale dans le filt e de la ville, dans *Les cinq sens de la ville : du Moyen Âge à nos jours*, éd. R. Beck, U. Krampl et E. Retaillaud-Bajac, Tours 2013 (Villes et Territoires), p. 85-103.
3. Sidoine Apollinaire, *Lettres*, t. 3, éd. A. Loyen, Paris 1970, p. 69-70.

l'interprétation littérale ne suffit pas à rendre compte d'un style si raffiné et d'une pensée si subtile. L'auteur précise que, loin d'être désaxé, l'édifice est exactement orienté sur le lever du soleil à l'équinoxe : *nec in sinistrum / aut dextrum trahitur / sed arce frontis / ortum prospicit aequinoctiale*[4]. On peut en tirer trois enseignements.

Tout d'abord, l'édifice prend place dans le réseau viaire antique, défini par les deux voies principales tracées : l'une – le *cardo* – sur l'axe des pôles et l'autre – le *decumanus* – sur la course du soleil ; il intègre ainsi doublement une dimension cosmique : d'une part, en s'adaptant à un tracé solaire, d'autre part en procédant de cette action sacrée qui est la division du sol par l'arpenteur romain[5]. Ensuite, il revêt la symbolique chrétienne des points cardinaux, qui restera une constante au Moyen Âge : la Résurrection à l'est, le Jugement dernier à l'ouest, le mal pour le nord, le Paradis pour le sud[6]. Enfin, les quatre points cardinaux lui faisant bénéficier chacun d'un éclairage particulier – la clarté est moindre au nord qu'au sud et plus constante au sud qu'à l'est ou à l'ouest –, il tire de cette orientation des ambiances lumineuses diverses et variées, qui évoluent durant la journée et selon l'état changeant du ciel.

La notion d'ambiance lumineuse

Partie intégrante de la physique appliquée, le concept d'*ambiance lumineuse* régit actuellement une abondante réglementation sur l'éclairage des lieux de travail et fournit aux succursales de la vie nocturne des jeux de lumière psychédéliques[7].

4. Sur la cathédrale de Lyon dans l'Antiquité tardive, voir : J.-F. Reynaud, *Lugdunum christianum, Lyon du IVe au VIIIe siècle. Topographie, nécropoles et édifices religieux*, Paris 1998 (Documents d'archéologie française 69), p. 44-86 ; N. Reveyron, Personnalité monumentale et identité spirituelle de la cathédrale romane. Pour une herméneutique de l'architecture. L'exemple de la cathédrale de Lyon, du IVe au XVe siècle, dans *Materia y acción en las catedrales medievales (ss. IX-XIII): construir, decorar, celebrar. Material and Action in European Cathedrals (9th-13th centuries): Building, Decorating, Celebrating*, éd. G. Boto Varela et C. García de Castro Valdès, Oxford 2017 (BAR International Series 2853), p. 100-112. Sur la question très délicate de l'orientation des églises à l'époque paléochrétienne, voir par exemple : S. De Blaaw, In vista della luce, un principio dimenticato nell'orientamento dell'edificio di culto paleocristiano, in *Arte medievale: le vie dello spazio liturgico*, éd. P. Piva, Milan 2010, p. 15-46.
5. Pour Hygin le Gromatique, arpenteur du Ier siècle ap. J.-C. : *Inter omnes mensurarum ritus eminentissima traditur limitum constitutio. Est enim illi origo caelestis, et perpetua continuatio, cum quadam latitudine recturae diuidentibus ratio tractabilis, formarum pulcher habitus, ipsorum etiam agrorum speciosa designatio. Constituti enim limites non sine mundi ratione, quoniam decumani secundum solis decursum diriguntur, kardines a poli axe*, voir Hygin le Gromatique, *L'établissement des limites*. 1, dans *Les arpenteurs romains*, éd. et trad. J.-Y. Guillaumin, t. 1 : *Hygin le gromatique, Frontin*, Paris 2005, p. 78.
6. S. De Blaauw, *Cultus et decor. Liturgia e architettura nella Roma tardoantica e medievale*: *basilica Salvatoris, Sanctae Mariae, Sancti Petri,* Cité du Vatican 1994 (Studi e testi. Biblioteca apostolica vaticana 355-356).
7. Voir par exemple *Daylight Performance of Building. 60 European Case Studies*, éd. M. Fontoynont, Londres 1998 ; S. Reiter et A. De Herde, *L'éclairage naturel des bâtiments*, Louvain 2004. Pour le Moyen Âge, voir par exemple F. Dell'Acqua, *Illuminando colorat. La vetrata tra l'età tardo imperiale e l'alto Medioevo: le fonti, l'archeologia*, Spolète, 2003 (Studi e Ricerche

C'est sans doute pourquoi cette notion très contemporaine nous paraît si étrangère à la culture médiévale. De fait, il n'en est rien[8]. Même si l'expression ne se rencontre dans aucun texte datant du Moyen Âge, descriptions et monuments, sous une forme ou sous une autre, en confirment la réalité. Celle-ci peut être mesurée dans l'état actuel des édifices et interprétée en fonction des paramètres qui en restituent l'état originel.

Les ambiances lumineuses, telles que l'œil humain les perçoit[9], se définissent à partir des quatre grandeurs de base de la photométrie visuelle : d'une part, le *flux lumineux* et l'*intensité lumineuse*, qui correspondent à l'émission de la lumière, d'autre part, l'*éclairement* et la *luminance*, qui se réfèrent à sa réception.

Le *flux lumineux*[10] est la puissance lumineuse émise par une source pour un faisceau d'angle solide donné. En ce qui concerne l'éclairage naturel d'un édifice, il s'agit soit de la lumière du jour[11], soit du soleil ou bien de la lune, source faible, mais dont les textes et l'iconographie font parfois mention, comme dans la description de la cathédrale de Nantes au VIe siècle par Venance Fortunat : *Luna coronato quotiens radiauerit ortu, / Alter ab aede sacra surgit ad astra iubar*[12].

L'intensité lumineuse[13] désigne la capacité à éclairer d'une source ponctuelle de lumière dans une direction donnée. Sa valeur dépend de la longueur d'onde et de la sensibilité visuelle correspondante : on sait qu'en vision diurne l'œil humain est plus sensible au spectre jaune-vert, moins au vert ou à l'orange, encore moins au bleu sombre et au rouge moyen[14].

di Archeologia e Storia dell'Arte 4) ; N. Reveyron, Espace et lumière, dans *Vitrail, verre et archéologie entre le Ve et le XIIe siècle. Actes de la table ronde du Centre d'études médiévales d'Auxerre, 15-16 juin 2006*, éd. S. Balcon-Berry, F. Perrot et C. Sapin, Paris 2009 (Archéologie et histoire de l'art 31), p. 263-276.

8. La littérature de l'Antiquité mentionne déjà la qualité de l'éclairage naturel dans les demeures des riches propriétaires. Ainsi, dans sa lettre à Gallus, pour ne prendre que cet exemple, Pline le Jeune décrit, avec une grande sensibilité aux ambiances lumineuses, la succession des pièces de sa villa maritime dont l'orientation est-ouest et les fenêtres procurent une grande luminosité. Pline le Jeune, *Lettres*, t. 1, éd. et trad. A.-M. Guillemin, Paris 1969, p. 84-85.
9. En science physique, la lumière est principalement une énergie. Quand il s'agit de sa perception par l'homme, la question se pose différemment : elle relève alors de la physique appliquée. La lumière visible est un rayonnement électromagnétique, compris entre les longueurs d'onde du rouge (la plus basse visible) et du violet (la plus haute visible). Les autres longueurs d'onde – ultra-violet, infra-rouge, rayons X, etc. – ne sont pas perceptibles par l'œil humain.
10. Unité de mesure : le *lumen* (lm).
11. C'est-à-dire la lumière du soleil par temps voilé, avant son apparition dans le ciel ou après sa disparition.
12. Venance Fortunat, *Poèmes*, t. 1 : livres I-IV, éd. et trad. M. Reydellet, Paris 1994, III, 7, vers 43-44. M. Robert, Light, Color and Visual Illusion in the Poetry of Venantius Fortunatus, *DOP* 65/66, 2011-2012, p. 113-120 ; G. Herbert de la Portbarre-Viard, Le discours des édifices religieux dans les *Carmina* de Venance Fortunat : entre création poétique originale et héritage de Paulin de Nole, *Camenae* 11, 2012, p. 1-21.
13. Unité de mesure : la *candela* (cd).
14. Dans le cas de lumières monochromatiques, la différence d'intensité entre une source lumineuse qui rayonne dans le jaune-vert et une source lumineuse dans le bleu sombre ou le rouge moyen s'établit sur une échelle de 1 à 20 : pour créer une sensation visuelle de même intensité, une lumière « bleu sombre » ou « rouge moyen » doit être vingt fois plus intense qu'une lumière « jaune-vert ».

L'*éclairement* désigne la densité du flux lumineux reçu par une surface donnée[15]. La position de celle-ci dans l'édifice et son inclinaison par rapport à la lumière reçue influent directement sur l'éclairement[16]. Enfin, la *luminance*[17] désigne la quantité de lumière émise par une surface dans une direction donnée, telle qu'elle est perçue par l'œil. Selon le traitement qu'elle a reçu, du polissage au bosselage, la surface réceptrice peut diminuer la luminance, par exemple lorsqu'elle est mate, c'est-à-dire qu'elle ne « brille » pas, ou grenue[18]. À l'inverse, elle peut l'augmenter, lorsque la surface est polie (marbres polis ou mosaïques à tesselles vitreuses par exemple), ou dorée (plafonds dorés à la feuille, mosaïques à fond d'or, etc.).

Ambiances lumineuses et composition architecturale

L'ambiance lumineuse d'une église varie en fonction des époques, des plans, des styles monumentaux et de la spiritualité attachée à l'institution qui se trouve à l'origine du projet architectural. La lumière naturelle doit en effet être comptée au nombre des matériaux de construction : l'architecte la modèle, l'oriente, la répartit uniment ou inégalement, en diminue ou augmente les effets. Les procédés d'éclairage naturel, nombreux, peuvent être répartis en deux groupes : la pleine lumière et les ambiances contrastées[19]. Les ambiances de pleine lumière sont spontanément associées à l'architecture gothique, du moins au style rayonnant qui s'impose dès le milieu du XIIIe siècle. Les cathédrales gothiques du XIIe siècle sont relativement sombres, parce que les baies hautes restent bloquées dans les voûtes : la déperdition du flux lumineux est considérable. Il faut attendre Notre-Dame de Chartres pour trouver un clair étage qui descende jusqu'au sommet du triforium, puis Saint-Denis du XIIIe siècle, pour voir les fenêtres hautes occuper aussi le triforium, dans une continuité de verrières qui deviennent un mur de lumière et d'images.

Mais la pleine lumière n'est pas l'apanage de l'art gothique. Dans l'architecture paléochrétienne, des basiliques comme Sainte-Sabine de Rome offraient aussi des volumes intérieurs bien éclairés grâce aux baies larges et nombreuses de l'abside et de la nef. À Sainte-Sabine, la délicate gradation de l'éclairement en fait une création sensiblement différente du projet gothique (fig. 1) : avec ses grandes baies positionnées

15. Unité de mesure : le *lux* (lx). Un flux lumineux de 1 lumen couvrant uniformément une surface de 1 mètre carré donne un éclairement de 1 lux.
16. Trois facteurs déterminent la valeur de l'éclairement : l'intensité lumineuse du flux arrivant dans une direction donnée, la distance à la source et l'inclinaison de la surface éclairée. Plus la source est éloignée de la surface réceptrice, plus la déperdition de lumière est grande. Dans un édifice médiéval, l'éclairement est donc étroitement dépendant des dimensions et de la position des fenêtres dans l'édific : plus les baies sont vastes, plus la lumière naturelle pénètre dans l'édifice, et plus haut elles sont placées, plus la déperdition de la lumière au sol est importante.
17. Unité de mesure : la *candela par m²*.
18. Dans une surface grenue, la démultiplication de facettes divergentes, produite par les « grains », disperse la lumière reçue et affaiblit la luminance.
19. Parmi les ambiances contrastées, il faut classer les jeux d'éclairage qui mettent délibérément en relation la course de la lumière dans l'édifice et l'organisation des programmes iconographiques. Voir par exemple *Il Duomo di Monreale. Architettura di luce e icona*, éd. A. A. Belfio e, Palerme 2004.

Droits numériques non obtenus.

Figure 1 - Vue intérieure, Sainte-Sabine, Rome
(photo de l'auteur).

plus bas qu'ailleurs, l'abside est le lieu le plus clair, plus lumineux même que la nef dont les fenêtres sont situées beaucoup plus haut, formant un contraste avec les bas-côtés, initialement dépourvus de fenêtres. À l'époque romane, les églises-halles comme à Saint-Savin-sur-Gartempe bénéficient aussi, de par leur structure, d'une belle lumière dans la nef : les grandes baies des collatéraux voûtés d'arêtes, qui sont de même hauteur que la nef centrale, inondent tout le volume intérieur ; le sanctuaire, en revanche, sensiblement moins lumineux, étage deux bandes de lumière (fenêtres du déambulatoire et fenêtres de l'abside). Plus tôt encore, l'église Saint-Bénigne de Dijon, reconstruite dans les premières décennies du XI^e siècle par Guillaume de Volpiano, se présente comme un ensemble monumental puissamment éclairé, qualité que la chronique de Saint-Bénigne (seconde moitié du XI^e siècle) souligne systématiquement en indiquant le nombre de fenêtres, suivant en cela une tradition de l'*ekphrasis* haut-médiévale :

> « À cette crypte inférieure décrite un peu plus haut, est joint, du côté du soleil levant, un oratoire construit de forme ronde, éclairé par la lumière de six fenêtres [...] Cet oratoire a été consacré en l'honneur de saint Jean-Baptiste, dont l'autel est éclairé par la lumière de trois fenêtres. Depuis cette église, dans une tourelle à droite et à gauche, se trouvent deux escaliers de trente-sept marches, suffisamment éclairés par des fenêtres nombreuses, par lesquels on peut monter sans difficulté à la basilique de sainte Marie, Mère de Dieu. Cette église [...] est éclairée par onze vitraux [...]. De là, à nouveau, deux escaliers tournants de trente marches, assez bien éclairés, permettent de monter à l'église de la sainte et indivisible Trinité. Construite en forme de couronne et appuyée sur trente-six colonnes, ayant des fenêtres de tous

> côtés et répandant la lumière du ciel ouvert, elle brille d'un éclat exceptionnel [...] ; [plus haut] il [l'oratoire Saint-Michel] a sept fenêtres [...]. Elle [l'église majeure] est éclairée par soixante-dix vitraux [...]. Il [cet édifice du temple] est éclairé par cent-vingt fenêtres vitrées ou à vitrer »[20].

Malgré cet éloge mérité, il est évident que les moyens techniques ne permettaient pas d'obtenir les mêmes effets que deux siècles plus tard. Mais la différence essentielle qui sépare le gothique rayonnant des créations antérieures réside dans l'ampleur de l'éclairement dont une nouvelle technologie – la pierre armée, pour reprendre l'heureuse expression d'A. Erlande-Brandenburg[21] – a autorisé un changement d'échelle et non de nature. Cet art de bâtir a donné à un édifice comme la Sainte-Chapelle de Paris une luminosité exceptionnelle, servie par une dématérialisation des murs à qui seuls les nombreux renforts de métal établis à tous les niveaux, de l'église basse aux combles, assurent la pleine stabilité.

En revanche, l'architecture romane du XIIe siècle a privilégié les effets de contraste lumineux entre le sanctuaire et la nef. Les cisterciens y ont été sensibles pour les églises dites « de plan bernardin ». À Fontenay, par exemple, le sanctuaire est puissamment éclairé depuis l'est par deux rangs de trois baies, et la croisée du transept par un groupe de cinq fenêtres orientales échelonnées, alors que les travées des collatéraux, couvertes de voûtes perpendiculaires, n'apportent qu'une faible lumière à une nef centrale dépourvue de clair-étage. Le choix d'un arc triomphal très resserré, comme dans l'abbatiale de Fontevraud où il est complété par des passages berrichons, renforce l'effet de rupture entre une nef pénombreuse et un sanctuaire éclatant de lumière. Les grandmontains[22], moines pauvres s'il en est, ont

20. *Huic paulo superius descripte inferiori crypte, coniugitur oratorium a solis ortum rotundo scemate factum, senarumque illustratum splendore fenestrarum, XXXVII cubitos habens in diametro, decem in alto (55) (...) Hoc sane oratorium sancti Joannis baptiste sacratum est honore, cujus altare illustratur trium fenestrarum lumine (60) Ab hac ecclesia sunt per cocleam dextra levaque triginta septem gradus, crebris sufficienter illustrati fenestris, per quos inoffenso ascenditur tramite ad basilicam sanctae genitricis Mariae. Ipsa vero ecclesia […] undenisque irradiatur vitreis [...] Hinc iterum concordantes et satis lucidi utrinque per cocleam ad ecclesiam sanctae et individuae Trinitatis XXX. gradus continuatum praestant ascensum. Haec in modum coronae constructa [...] fenestris undique ac desuper patulo caelo lumen infundentibus micat eximia claritate [...] [sancti Michaelis oratorium] fenestras habet VII [...] Illuminatur [ecclesia major] septuaginta vitreis [...] Fenestrae [in templi istius edificio] clausae vel claudende vitro centum viginti*. Voir *Chronique de l'abbaye de Saint-Bénigne de Dijon suivie de la chronique de Saint-Pierre de Bèze*, éd. L. E. Bougaud et M. J. Garnier, Dijon 1875 (Analecta Divionensia 1), p. 1-195, ici p. 144-148. En dernier lieu, voir C. Marino Malone, *Saint-Bénigne et sa rotonde, Archéologie d'une église bourguignonne de l'an mil*, Dijon 2008 (Collection Art, Archéologie et Patrimoine), p. 239-243.

21. A. Erlande-Brandenburg, La pierre armée aux XIIe et XIIIe siècles, dans *L'homme et la matière : l'emploi du plomb et du fer dans l'architecture gothique. Actes du colloque de Noyon, 16-17 novembre 2006*, éd. A. Timbert, Paris 2009, p. 121-130.

22. *L'Ordre de Grandmont : art et histoire. Actes des journées d'études de Montpellier, 7 et 8 octobre 1989*, éd. G. Durand et J. Nougaret, Carcassonne 1992. L'église de la celle de Comberoumal (Aveyron) offre un exemple saisissant de cette disposition, voir C. Andrault-Schmitt, Comberoumal (commune de Saint-Beauzély), maison grandmontaine, dans *Monuments de l'Aveyron*, Paris 2011 (Congrès archéologique de France 167), p. 61-70.

poussé au plus loin la dramaturgie de la lumière architecturale. Composée d'une nef unique et d'une abside, l'église des petites « celles » grandmontaines, comme celle de Comberoumal, est éclairée principalement par les trois grandes baies de l'abside qui donne sur la nef aveugle (à l'exception de la baie occidentale, activée essentiellement en fin d'après-midi). Le violent contraste de lumière entre les deux volumes est mis en scène grâce à un subterfuge architectural : la nef est sensiblement plus étroite que l'abside. Ainsi, cette dernière devient visuellement un espace de lumière autonome, offert à la contemplation de ceux qui se tiennent dans la pénombre de la nef.

La dramaturgie de la lumière est étroitement associée à la spiritualité et à la liturgie, soit dans l'éclairage ponctuel de l'autel par une fenêtre créée à cet effet, soit dans une adaptation des baies au temps de la liturgie, comme c'est le cas dans l'abside (fin XII^e^ siècle) de la cathédrale de Lyon. Composée de sept pans, cette abside est éclairée par sept lancettes à double ébrasement. Or, à l'exception de la baie centrale, toutes ces ouvertures, principalement celles du sud, ont été vigoureusement désaxées vers l'est, pour donner le meilleur rendement lumineux au moment de la messe pontificale

Image monumentale et lumière architecturale

L'exemple de la cathédrale de Lyon[23] illustre parfaitement le rapport entre l'éclairage naturel, l'architecture et l'image monumentale[24]. Au moment de la messe pontificale, par ciel dégagé, les sept verrières composent une suite lumineuse impossible à décrire, mais dont la brillance n'efface pas pour autant les images des

23. N. Reveyron, Architecture, liturgie et organisation de l'espace ecclésial, *CSMC* 34, 2003, p. 161-177 ; Id. en coll. avec G. Macabéo, C. Le Barrier et H. Chopin, *Chantiers lyonnais du Moyen Âge (Saint-Jean, Saint-Nizier, Saint-Paul) : archéologie et histoire de l'art*, Lyon 2005 (Documents d'archéologie en Rhône-Alpes. Série lyonnaise 9), p. 55-158 ; *Lyon, la grâce d'une cathédrale*, éd. Mgr P. Barbarin, Strasbourg 2011.

24. Voir, par exemple, G. Binding, *Die Bedeutung von Licht und Farbe für den mittelalterlichen Kirchenbau*, Stuttgart 2003 (Sitzungsberichte der Wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität Frankfurt am Main 41, 3) ; *L'architecture gothique au service de la liturgie. Actes du colloque de la Fondation Singer-Polignac, Paris, 24 octobre 2002*, éd. A. Bos, X. Dectot et P. Riché, Turnhout 2003 (Rencontres médiévales européennes 3) ; *Le symbolisme de la lumière au Moyen Âge : de la spéculation à la réalité. Actes du colloque européen de Chartres, 5-6 juillet 2003*, Chartres 2004 ; *Dom im Licht – Licht im Dom: vom Umgang mit Licht in Sakralbauten in Geschichte und Gegenwart*, éd. A. Gerhards, Ratisbonne 2004 (Bild, Raum, Feier 3) ; N. Reveyron, Lumière naturelle et ambiance lumineuse dans l'architecture religieuse du Moyen Âge, dans *Manipolare la luce in epoca premoderna. Aspetti architettonici, artistici e filosofici Manipulating Light in Premodern Times. Architectural, Artistic, and Philosophical Aspects*, éd. D. Mondini et V. Ivanovici, Mendrisio / Milan 2014, p. 99-121 ; Id., De l'or, des marbres et le soleil : ambiances lumineuses dans l'architecture occidentale de l'Antiquité tardive et du haut Moyen Âge, dans *La lumière parle : lumières, reflets, miroirs. Du Moyen Âge à l'art vidéo*, éd. F. Cousinié, F. De Maupeou et C. Nau, Paris 2016 (Ars), p. 11-30.

Droits numériques non obtenus.

Figure 2 - Les trois verrières centrales de l'abside, au centre la verrière de la Rédemption, début du XIIIe siècle, cathédrale Saint-Jean, Lyon (photo : J.-P. Gobillot).

vitraux (fig. 2). En effet, l'utilisation, pour les élévations, de grands blocs de choin[25] polis comme des marbres d'un blanc cassé réduit radicalement la différence de clarté entre les verrières lumineuses et les parements intérieurs. Cette disposition atténue ainsi le contraste déshabilitant – une forme de contre-jour – qui, sinon, aurait rendu les figu es illisibles. Au Moyen Âge, même si les recherches menées dans les textes n'ont pas encore rencontré de témoignages significatifs, les hommes de l'art ont été nécessairement conscients de cette difficulté, parce qu'elle résulte des lois intangibles de la physique et appartient à l'expérience courante. Déjà saint Augustin avait apporté, dans les *Confessions*, un rare témoignage de cette perception évoquée dans le récit de sa conversion à la vraie foi : « Car j'avais le dos à la lumière, et le visage dirigé vers les objets éclairés, aussi mon visage n'était-il pas éclairé. »[26] Les restaurations actuelles de la cathédrale de Chartres, qui restituent les colorations claires des enduits intérieurs, ont permis de retrouver l'équilibre entre murs et verrières, et de favoriser une excellente lecture des récits rétroéclairés, redevenus ces décors précieux comme des émaux d'orfèvrerie, prévus par leurs concepteurs[27].

25. Le mot *choin* est attesté dans une charte de 1192 sous la forme *chaon*, orthographiée *chuyn* dans des documents du XVe siècle. Grands blocs de calcaire froid (jusqu'à 2,40 m de longueur) tirés des ruines romaines de la ville et remployés dans les constructions médiévales, les choins sont à l'origine d'une esthétique romane très raffinée qui vise à restituer la monumentalité de l'architecture romaine classique en marbre (polissage et dissimulation des joints).

26. Saint Augustin, *Confessions*, VI, 16, 30. Dans la lignée du mythe platonicien de la caverne, Augustin utilise cette expérience du rétro-éclairage déshabilitant pour rendre compte, de façon saisissante, de son cheminement spirituel.

27. *Chartres : construire et restaurer la cathédrale, XIe-XXIe*, éd. A. Timbert, Villeneuve d'Asq 2014 (Architecture et urbanisme).

Cet état de choses pose la question de la réception de ces images lumineuses que sont les vitraux figurés, de leur lectu e et de leur interprétation.

Les quatre réceptions de l'image

Comme les textes dits « sacrés », les images religieuses peuvent être soumises à des lectures diverses nourrissant différents niveaux d'interprétation. Dans ces conditions, on peut établir sur le modèle des quatre sens de l'Écriture[28] et suivant des principes énoncés déjà dans la rhétorique augustinienne, le système des quatre réceptions de l'image : esthétique (*delectare*), intellectuelle (*docere*), émotionnelle (*movere*) et performative[29]. La performance de ce système est confirmée par un texte exceptionnel du XIIe siècle, le *Traité des divers arts* du moine Théophile[30], dont le prologue du livre III propose une analyse succincte mais riche de la perception de l'image par le fidèl [31] :

> *Nec enim perpendere valet humanus oculus, cui operi primum aciem infiga ; si respicit laquearia, vernant quasi pallia; si considerat parietes, est paradysi species* ; *si luminis abundantiam ex fenestris intuetur, inestimabilem vitri decorem et operis pretiosissimi varietatem miratur. Quod si forte Dominicae Passionis effigiem liniamentis expressam conspicatur fidelis anima, compungitur; si quanta sancti pertulerint in suis corporibus cruciamina, quantaque vitae aeternae perceperint praemia conspicit, vitae melioris observantiam arripit; si quanta sunt in coelis gaudia, quantaque in tartareis flammis cruciamenta intuetur, spe de bonis suis animatur, et de peccatorum consideratione formidine concutitur*[32].

28. H. De Lubac, *Exégèse médiévale : les quatre sens de l'Écriture*, 4 vol., Paris 1959-1964 (Théologie 41, 42, 59).
29. Saint Augustin définit la rhétorique chrétienne d'après les trois finalités de l'art oratoire fixées par Cicéron : *Dixit ergo quidam eloquens, et verum dixit, ita dicere debere eloquentem ut doceat, ut delectet, ut flectat. Deinde addidit* : « *Docere necessitatis est, delectare suavitatis, flecte e victoriae* ». Saint Augustin, *De Doctrina Christiana* IV, XII, 27. Voir, par exemple, J.-R. Armogathe, Plaire, instruire et édifie : les traits spécifiques de la rhétorique de la chaire, *Littérature* 149, 2008-1, p. 44-55.
30. *Théophile, prêtre et moine. Essai sur divers arts*, éd. C. de L'Escalopier, Paris 1843. La traduction du chanoine J. J. Bourassé a été reprise dans *Théophile, prêtre et moine. Essai sur divers arts, en trois livres, corrigé, annoté et complété d'après le texte latin du XIIe siècle*, éd. A. Blanc, Paris 1980. Pour une synthèse bibliographique récente, voir : B. Kurmann-Schwarz, « [...] *Quicquid discere, intellegere vel excogitare possis artium* [...] », Le traité *De diversis artibus* de Théophile, état de la recherche et questions, dans *Le vitrail et les traités du Moyen Âge à nos jours. Actes du XXIIIe colloque international du Corpus Vitrearum, Tours, 3-7 juillet 2006*, éd. K. Boulanger et M. Hérold, Berne 2008 (Corpus Vitrearum 23), p. 29-44.
31. Curieusement, la réflexion sur l'image monumentale, notamment dans son rapport avec la lumière, n'est pas développée dans le livre II, consacré à l'art du vitrail, mais dans le livre III, qui traite des arts précieux (*De arte fusili*). Louis Grodecki a attiré l'attention sur l'importance du prologue de ce livre III, L. Grodecki, Le chapitre XXVIII de la *Schedula* du moine Théophile : technique et esthétique du vitrail roman, *CRAI* 120/2, 1976, p. 345-357.
32. *Théophile, essai sur divers arts*, III (cité n. 30), p. 122-123. Trad. du chanoine J. J. Bourassé, éd. A. Blanc (cité n. 30), p. 95 : « L'œil humain ne sait d'abord sur quelle chose s'arrêter ;

Comme son nom l'indique, la réception esthétique met en œuvre la sensibilité du spectateur, c'est-à-dire les réactions qu'il développe devant une œuvre d'art (au sens technique du terme) dans le domaine de l'émotion sensuelle. C'est le premier point de la question qui est abordé dans le prologue du livre III : comme dans l'art oratoire, le souci de plaire (*delectare*) a pour fin d'attirer le spectateur et d'amorcer son intérêt pour l'œuvre dans sa globalité. De manière significati e, Théophile prend l'exemple de la lumière naturelle transmise par les fenêtres, qui met en valeur le verre des vitraux (*vitri decorem*), considéré dans sa beauté, la haute qualité du travail et le caractère « varié » de l'œuvre (*si luminis abundantiam* [...] *varietatem miratur*). Placée en tête de phrase, la mention de l'abondance de lumière (*luminis abundantiam*) valorise le rôle de l'éclairage naturel dans la dramaturgie de l'ambiance intérieure. Le terme *decus* (beauté) reste de portée générale, mais son étymologie[33] confirme l'adaptation des verrières au cadre monumental et à la sacralité du lieu. Quant à la mention de la haute qualité du travail, elle caractérise ce Moyen Âge central qui a développé, tout particulièrement dans le domaine de l'éclairage naturel des édifices religieux, aussi bien romans que gothiques, un savoir-faire et des techniques de pointe qui révèlent un véritable saut technologique

Les couleurs, dont la variété est mentionnée dans la première phrase du paragraphe à propos des décors muraux (*laquearia seu parietes diverso opere, diversisque coloribus*)[34], semblent curieusement oubliées dans un passage qui traite de verres colorés. Force de l'évidence ? Souci de retenue et de décence ? Il est vrai que la condamnation des vitraux de pleine couleur par le cistercien du *Dialogue d'un clunisien et d'un cistercien* (deuxième tiers du XIIe siècle) est d'abord celle de la sensualité qui leur est consubstantielle[35], une sensualité qui, en contexte profane et courtois, est au contraire exaltée dans une – rare – description de verrière, celle qui

s'il regarde les plafonds, ils sont fleuri ; s'il considère les murailles, c'est une espèce de jardins délicieux ; s'il est frappé des flots de lumière qui se précipitent par les fenêtres, il admire l'inappréciable beauté du verre et la variété du travail le plus précieux. Si l'âme fidèle aperçoit le spectacle de la Passion du Sauveur, représentée par le dessin, elle est pénétrée de componction. Si elle considère les tourments que les saints ont endurés dans leur corps, et les récompenses de la vie éternelle qu'ils ont obtenues, elle revient aux pratiques d'une vie meilleure. Qu'elle contemple les joies ineffables du ciel, ou les tourments horribles de l'enfer, elle s'anime par l'espérance de ses bonnes œuvres, ou elle est frappée de crainte par la vue de ses péchés. ». En dernier lieu, voir H. McCague, Le don des métiers : les rencontres avec la théologie dans le *De diversis artibus* du prêtre Théophile, dans *Discours et savoirs : encyclopédies médiévales*, éd. B. Baillaud, J. de Gramont et D. Hüe, Rennes 1998 (Cahiers Diderot 10), p. 45-66.

33. Racine de *decet* : « il convient ».
34. Le motif floral envoie aux descriptions paradisiaques de l'époque paléochrétienne.
35. C'est justement cette dimension sensuelle de la perception de l'œuvre qui en fera condamner les beautés colorées par le cistercien du dialogue avec un clunisien, composé dans le deuxième tiers du XIIe siècle : *Pulchrae et pretiosae fenestrae, vitreae saphiratae* [...]. *Haec omnia non necessarius usus, sed oculorum concupiscientia requirit*. Voir *Dialogus inter Cluniacensem monachum et Cisterciensem de diversis utriusque ordinis observantis*, éd. E. Martène et U. Durand, Paris 1717 (Thesaurus novus anecdotorum V), réimp. Gregg Int., 1969, col. 1569-1654, ici col. 1584, § 36. Voir A. H. Bredero, Cluny et Citeaux au XIIe siècle, les origines de la controverse, *Studi medievali* 12, 1971, p. 135-175.

surplombe le Lit de la Merveille, dans le château de Changuin du *Conte du Graal* (vers 1180-1190) : « painz a colors / des plus beles et des mellors / que l'on poïst dire ne fere »[36]. Dans le passage du *Traité des divers arts*, l'absence concrète de couleur dans les verrières confirme aussi la primauté donnée par l'auteur à l'abondance de lumière naturelle. Par ailleurs, le complément *effigiem lineamentis expressam*, qui désigne la représentation de la Passion, est révélateur d'une attitude intellectuelle opposant, dans des figu es en deux dimensions, le dessin et la couleur. Depuis l'Antiquité grecque, le dessin est considéré comme le moyen de représenter la réalité telle qu'on la voit et, ainsi, d'exprimer la vérité des choses, alors que les couleurs, qui apportent à la figuration un supplément de vie et de charme, relèvent, on l'a vu, de la séduction et, partant, du mensonge[37]. Ainsi, dans les peintures comme dans la vie réelle, la présence des couleurs, leur fraîcheur (une forme de saturation) et leur brillance font succomber le spectateur à la séduction, comme Géraud d'Aurillac devant la carnation d'une fraîche jeune fill [38]. Revenons à notre passage, qui insiste sur le dessin des figu es et ignore délibérément les couleurs utilisées : le terme *effigie* – la figuration « réaliste » –, complété par *liniamentum*[39] – la ligne du dessin, le contour général –, montre que ce qui importe d'abord, dans ce cas précis, c'est la vérité du message transmis par l'image ainsi que sa lisibilité.

Le second point abordé concerne à la fois la perception intellectuelle et la perception émotionnelle. L'auteur considère trois cas : la Passion du Christ (*Dominicae Passionis effigie*), les souffrances des saints martyrs (*quanta sancti pertulerint in suis corporibus cruciamina*) et les fins dernières, récompenses des élus et peines des damnés (*quanta sunt in coelis gaudia, quantaque in tartareis flammis cruciamenta intuetur*). Chaque fois, l'image fait d'abord appel à l'intelligence des figurations, pour identifier les scènes, avant de susciter une émotion morale qui ouvre un temps de méditation spirituelle à l'âme du fidèl : celle-ci participe à la souffrance du Christ et est ramenée aux pratiques d'une vie meilleure par l'évocation des souffrances des martyrs et de celles du Jugement dernier.

36. *Perceval ou le conte du Graal*, vers 7473-7474. Voir M. Vauthier, Le paradoxe des fenêtres colorées dans le *conte du Graal*, une introduction possible à la lecture des couleurs chez Chrétien de Troyes, dans *Les couleurs au Moyen Âge*, Aix-en-Provence 1988 (Sénéfiance 24), p. 423-448.

37. Voir, par exemple, M. Pastoureau, *Couleurs, images, symboles. Études d'histoire et d'anthropologie*, Paris 1989 ; J. Cage, *Couleur et Culture. Usages et significations de la couleur de l'Antiquité à l'abstraction*, Paris 2008 (1re éd. : *Color and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, Londres 1993) ; *I colori nel mondo antico. Esperienze linguistiche e quadri simbolici. Atti della giornata di studio, Siena, 28 marzo 2001*, éd. S. Beta et M. M. Sassi, Fiesole 2003 (I quaderni del ramo d'oro 5).

38. « Imprudent, écrit Odon de Cluny, il arrêta son attention sur l'éclat de ce teint si frais, et se laissa bientôt toucher par le plaisir qu'il y prit. Ah ! si, plus sage, il avait su comprendre ce que recouvrait cette apparence ! Car qu'est-ce qui fait la beauté corporelle, sinon simplement ces brillantes couleurs ? », Vie de Géraud d'Aurillac par Odon de Cluny, I, 9, 14, trad. du père G. De Venzac, *Revue de la Haute-Auvergne* 43, 1972, p. 220-322. Le texte latin a été récemment réédité : *Odon de Cluny, Vita sancti Geraldi Auriliacensis*, éd. et trad. A.-M. Bultot-Verleysen, Bruxelles 2009 (Subsidia hagiographica 89).

39. Doublet de *lineamentum*, à ne pas confondre avec le terme *liniamentum* désignant le lien.

Performativité de l'image médiévale

Les réceptions esthétique, intellectuelle et émotionnelle se fondent donc dans une quatrième réception, que l'on peut qualifier de performative. De même que le sens anagogique de l'Écriture mène le lecteur à un niveau supérieur de contemplation, de même la réception performative de l'image conduit le spectateur vers un ailleurs qui le dépasse et le transforme : *ab re non facimus, si per uisibilia inuisibilia demonstramus*[40]. Ce passage interpolé au VIII^e^ siècle dans la lettre de Grégoire de Grand au reclus Secundinus (il visait à justifier l'usage des images comme support de la dévotion) définissait déjà sans ambiguïté le rapport de l'image à l'absolu, rapport qui, durant le Moyen Âge, se décline suivant diverses orientations, comme l'a montré R. Recht pour le temps des cathédrales[41].

À un niveau plus pragmatique qui rappelle la lecture tropologique, la performativité de l'image passe, selon Théophile, par la pédagogie iconique, qu'elle soit plutôt intellectuelle, selon le modèle grégorien – « parce que les ignorants y voient ce qu'ils doivent imiter »[42] –, ou plutôt émotionnelle. Ainsi, en contemplant les figu es des saints martyrs, le spectateur comprend qu'il doit amender sa vie (*vitae melioris observantiam arripit*). En revanche, la vue des peines de l'enfer suscite un effroi (*formidine concutitur*) qui entraîne le spectateur à un retour sur soi, à l'instar de Jean sans Terre devant une représentation similaire au jubé de l'abbatiale de Fontevraud, rare narration médiévale d'une réaction humaine face à une figuratio [43]. Cette performativité repose sur la véracité de la représentation, elle-même fondée sur la vraisemblance (appel à l'expérience personnelle du spectateur), indépendamment des questions de style, qu'il s'agisse de l'évocation poétique propre à l'art roman (Saint-Lazare d'Autun, par exemple) ou de la représentation naturaliste gothique (Saint-Étienne de Bourges, par exemple)[44].

40. L. Vargiu, *Prima dell'età dell'arte: Hans Belting e l'immagine medievale*, Palerme 2007 (Aesthetica Preprint. Supplementa 20), p. 159, n. 114. Sur le rôle des interpolations dans les disputes sur l'image religieuse au VIII^e^-IX^e^ siècle, voir J.-C. Schmitt, Écriture et image : les avatars médiévaux du modèle grégorien, dans *Théories et pratiques de l'écriture au Moyen Âge. Actes du colloque, Palais du Luxembourg-Sénat, 5 et 6 mars 1987*, éd. E. Baumgartner et C. Marchello-Nizia, Paris 1988 (Littérales 4), p. 119-154, ici p. 104-105 ; B. Gallistl, Der St. Albans Psalter und seine liturgische Verwendung, *Concilium medii aevi* 15, 2012, p. 213-248, ici p. 229-231.
41. R. Recht, *Le croire et le voir. L'art des cathédrales, XII^e^-XV^e^ siècle*, Paris 1999 (Bibliothèque des histoires), notamment le chapitre 3 : « Le visible et l'invisible ».
42. Lettre de Grégoire le Grand à Serenus, évêque de Marseille, voir *Les images : l'Église et les arts visuels*, éd. D. Menozzi, Paris 1991 (Textes en mains), p. 75-77.
43. Récit de la visite à l'abbaye de Fontevraud faite à la fin du XII^e^ siècle par Jean sans Terre et Hugues, évêque de Lincoln, qui explique au roi, effrayé, la signification de la scène. *Magna Vita Sancti Hugonis (The Life of St. Hugh of Lincoln)*, éd. et trad. D.L. Douie et D.H. Farmer, Londres 1961 (Oxford Medieval Texts), vol. 2, p. 136-142. Texte cité dans L. Pressouyre et D. Prigent, Le Jugement Dernier de Fontevraud, *CRAI* 133/3, 1989, p. 804-809, ici p. 808-809.
44. Cette véracité est parfois soulignée vigoureusement par l'écrit, gravé au milieu de l'image. Ainsi, au tympan d'Autun est inscrit sous l'enfer : *Terreat hic terror quos terreus alligat error /*

Avec la contemplation de la Passion, Théophile introduit une autre dimension de la performativité, plus spirituelle et de caractère anagogique. Car cette perception amène celui qui la regarde à être blessé (*compungitur*) par les souffrances du Christ, c'est-à-dire à y prendre part, dans une attitude qui préfigu e les tendances de la *devotio moderna*[45]. En effet, la construction de la phrase répond à une véritable mise en scène de la relation à l'image : l'enchâssement du sujet commun (*fidelis anima*) entre le verbe de la subordonnée (*conspicatur*) et celui de la principale (*compungitur*) devient une image graphique de l'étroite articulation qui existe entre la réception (intellectuelle et visuelle) et la puissance performative de l'image (conséquence immédiate). Dans ce contexte, quelle est la participation de la lumière à la performativité de l'image ? Faute d'explicitation, il faut retourner sur le terrain et analyser les dispositifs architecturaux : différentiel d'éclairement entre des images de culte à réflexion spéculaire (en or ou en argent)[46] et l'architecture de pierre ; articulation de figu es peintes ou sculptées avec la fenêtre comme à la Sacra di San Michele ou à la cathédrale de Milan[47] ; localisation de verrières en fonction de l'action eucharistique comme à la cathédrale de Lyon ; focalisation de l'éclairage naturel sur l'autel, qui fait de la liturgie eucharistique une image dans la lumière suivant un renversement exploité littérairement dans *La queste del Saint Graal*.

Si les propos du moine Théophile privilégient la réaction du spectateur face à l'image, d'autres textes prennent d'abord en considération l'image elle-même et mettent en évidence le rôle des matériaux et des techniques dans sa performativité, comme si ceux-ci la douaient d'une vie autonome[48]. Au VI^e siècle, par exemple,

Nam fore sic verum notat hic horror specierum. Le texte, dont la versification utilise le puissant mètre de l'épopée (hexamètre dactylique), le rythme lourd des vers léonins (rimes internes) et les sonorités terrifiantes des allitérations en t et r, devient lui-même un objet sonore, comme l'image est un objet visuel : il réunit alors en soi les quatre perceptions de l'image, voir : *Révélation. Le grand portail d'Autun*, éd. C. Ullmann, Lyon 2011, p. 179-180.

45. Cette *componction* (*compungitur*), qui est aussi une compassion, relève en fait de cette sensibilité spirituelle qui s'est par exemple exprimée de longue date dans les larmes versées pendant les cérémonies religieuses. Voir P. Nagy, *Le don des larmes au Moyen Âge : un instrument spirituel en quête d'institution (V^e-XIII^e siècle)*, Paris 2000 (Bibliothèque Albin Michel histoire).

46. Par exemple, les œuvres en métaux précieux : les crucifix, les statues de culte, les reliquaires, les peintures murales chargées de dorures ou d'éléments métalliques, les sphères dorées ornant le Christ en gloire dans les absides de Cluny III ou de Berzé-la-Ville, plus tard, les grands retables dorés de l'époque baroque.

47. Dans l'abside romane de la Sacra di San Michele, la fenêtre d'axe, qui reçoit directement la lumière dans la matinée, est flanquée des deux figu es en haut relief d'une Annonciation, traversée par le rayonnement lumineux dans une métaphore spirituelle. Dans la cathédrale de Milan, les deux personnages sont pris dans le remplage de la fenêtre d'axe du déambulatoire.

48. Le merveilleux chrétien a largement développé le thème de l'image agissante, principalement la statuaire, c'est-à-dire l'image en trois dimensions : par exemple, la statue très active de sainte Foy de Conques au XI^e siècle (*Liber miraculorum sancte Fidis*), ou celles, immobiles, de Notre Dame au doigt de laquelle l'écolier mit son anneau (Gautier de Coincy) ou sauvant d'une chute mortelle le peintre qui lui donnait ses couleurs (*Las Cantigas de Santa Maria del Rey Alfonso X el Sabio*). Voir, par exemple, J. Wirth, *L'image médiévale. Naissance et développement (VI^e-XV^e siècle)*, Paris 1989 ; « De l'enfant qui mist l'anel ou doit l'ymage »,

Venance Fortunat attribuait l'apparente vitalité des personnages peints dans le clair-étage de la cathédrale de Nantes à l'association de l'art du peintre, qui allie dessin et couleurs, et du rayonnement du soleil, qui les met en mouvement, comme il le fait pour le plafond doré : « Pour notre plus grand étonnement, ce couronnement s'élève en arcades et, semblable à une montagne, le temple possède un point culminant. Là haut, des peintures s'offrent aux regards dont les nuances donnent vie aux membres : on croirait qu'elles vivent, l'art leur donnant le souffle. Dès que le soleil dans sa course a jeté son éclat sur les toits d'étain, là où frappe le rougeoiement, rebondit une lumière laiteuse. Sous l'irisation des rayons, on voit les figu es aller et venir et le plafond produit les effets de l'eau de la mer. »[49] Au XIIe siècle, saint Bernard aborde un autre aspect des techniques picturales : la saturation des couleurs pour stigmatiser la réaction des fidèles devant des figu es de saints qui leur apparaissent d'autant plus saints qu'ils sont plus colorés : *Ostenditur pulcherrima forma sancti vel sanctae alicujus et eo creditur sanctior quo coloratior*[50].

L'image dans le vitrail : métaphore, performance, efficacit

Les vitraux combinent évidemment toutes ces qualités techniques : lisibilité du dessin (contraste des grisailles rétro-éclairées), saturation des couleurs (vitraux de pleine couleur), brillance des surfaces, luminosité des figu es. Il faut y ajouter les variations de la lumière naturelle – ciel clair, passages nuageux, angles d'incidence de la lumière, mouvement du soleil, qualités saisonnières de la lumière, disparition vespérale progressive, etc. – qui rendent chaque fois changeants les personnages et les scènes[51] ; le phénomène, qui est communément partagé, n'a pas laissé de trace

dans *Les Miracles de Nostre Dame par Gautier de Coincy*, éd. V. F. Kœnig, Genève 1961, 2, p. 197-204 ; *El Scriptorium Alfonsí: de los Libros de Astrología a las « Cantigas de Santa María »*, éd. J. Montoya et A. Rodriguez, Madrid 1999 (Cursos de verano de El Escorial / Universidad Complutense). Sur les figu es agissantes, voir par exemple J.-M. Sansterre, La imagen activada por su prototipo celestial: milagros accidentales anteriores a mediados del siglo XIII, *Codex Aquilarensis* 29, 2013, p. 77-98.

49. *Illic expositos fucis animantibus artus / Vivere picturas arte reflante putas [...] Ire redire vides radio crispante figu as / Atque lacunar agit quod maris unda solet*. Venance Fortunat, *Poèmes* (cité n. 12), III, 7, vers 35-36 et 39-40. Si l'effet de houle que produisent les rayons solaires sur l'or du plafond est un *topos* de l'*ekphrasis* tardo-antique, la vivacité des personnes représentées est un procédé plus rare, révélateur d'une haute sensibilité à l'art et à la nature.

50. *Sancti Bernardi Apologia apud Guillelmum, sancti Theodorici Remensis abbatem*, XII, 28.

51. Le phénomène, qui est lié au temps long de la contemplation et contraire au sentiment de la pérennité invariable des choses, n'entre pas dans les expressions de la sensibilité médiévale. Toutefois, par certaines métaphores, Paul Claudel (*Vitraux des cathédrales de France. XIIe et XIIIe siècles*, Paris, 1937, p. 1) en a consigné l'expérience spirituelle à propos de Notre-Dame de la Belle Verrière : « Je suis resté une heure en contemplation devant cette Vierge bleue, dans un halo de myosotis, qui est intronisée en haut de ce qu'on appelle la Belle Verrière. Tout le cri splendide et pur de cette heure entre les heures qui est dix heures du matin le lendemain de Pâques, cette fraîcheur lustrale, cette joie dehors, que l'on sent comme une conscience nettoyée, l'accident du nuage qui arrive et qui s'en va, tout cela était traduit aussitôt, tout cela était comme un visage peu à peu qui s'anime et qui sourit, et puis qui est devenu sérieux, et de nouveau voici le divin sourire qui s'apprête à reprendre au milieu des anges agenouillés ».

patente dans la littérature médiévale, sinon peut-être dans le trésor des inventions métaphoriques, comme la citation de Job 37, 11 (dans la Vulgate) par Pierre de Roissy pour ouvrir son *Manuel des mystères de l'Église* : *Frumentum desiderat nubes, et nubes spargunt lumen suum*[52]. Le matériau lui-même – le verre – manifeste chaque jour une sorte de miracle permanent, d'autant plus marquant que l'expérience n'en appartient pas au quotidien[53] et que l'état de la physique de la lumière, héritée de l'Antiquité, ne permet pas encore de comprendre le phénomène : traversé par la lumière, le verre ne se brise pas. La littérature théologique s'en est emparée dès le IVe siècle, avec saint Athanase d'Alexandrie, pour développer une métaphore de la virginité intacte de la Mère de Dieu, preuve de la divinité du Fils[54]. Dans la *Conception Nostre Dame*, par exemple, poème écrit vers 1033-1041, Wace la résume en neuf vers :

> Faire virgene enfanter
> E sa virginité garder
> Une semblance vos dirai :
> Issi cum li solelz sun rai
> Par la verrine met e trait
> Qu'a la verrine mal ne fait,
> Issi e molt plus sotilment
> Entra e issi chastement
> En Nostre Dame li fis D [55].

52. Pierre de Roissy, *Manuel des mystères de l'Église*, d'après Paris, BNF, Nouv. acq. lat. 232, fol. 4r. Sur ce texte encore inédit, voir J.-B. Hauréau, Des chanceliers de Chartres appelés Pierre, *CRAI* 16, 1872, p. 440-453 ; M.-T. D'Alverny, Les mystères de l'Église d'après Pierre de Roissy, dans *Mélanges René Crozet à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire*, éd. P. Galais et Y.-J. Rioux, Poitiers 1966 (CCM), 2, p. 1085-1104.
53. Le développement économique et technique de l'Europe, en banalisant l'usage du verre, a fait disparaître l'aspect merveilleux du matériau. Au XVIe siècle déjà, Bernard Palissy note, dans son *Discours admirable de l'art du verre*, que « Le verre n'est plus un secret ; résultat, on en fait partout et les gentilshommes verriers, tout gentilshommes qu'ils sont, vivent plus mécaniquement que ne le font les crocheteux de Paris ». Cité par L. Fèbvre, *Le problème de l'incroyance au XVIe siècle* : la religion de Rabelais, Paris 1942 (L'Évolution de l'humanité), p. 451.
54. Ce thème de la « Semblance de la verrine », qui a connu un important développement au XIIe-XIIIe siècle, s'est pérennisé jusqu'à la Révolution, prenant parfois des colorations érotiques. Le récolement des textes a été réalisé au XVIIe siècle, puis a été repris par les auteurs du XIXe, non parfois sans erreurs. V. Contenson, *Theologia Mentis et Cordis seu speculationes universae doctrinae sacrae*, 2 vol., Lyon 1668-1669 ; P. H. Depoix, *Tractatus théologicus de beata Maria Virgine*, Lyon / Paris 1862 ; C. Stamm, *Mariologia, seu potiores de S. Deiparata quaestiones ex Ss. Patrum ac Theologorum mente propositae*, t. 2, Paderborn 1881 ; A. Salzer, *Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters, mit Berücksichtigung der patristichen Literatur. Eine literar-historische Studie*, Linz 1893 ; P. Gabriel et M. Roschini Osm, *Summa Marialogiae*, t. 2, Rome 1948 ; G. M. Roschini, *Compendium Mariologiae*, Rome 1946 ; G. Gros, La 'semblance' de la 'verrine'. Description et interprétation d'une image mariale, *Le Moyen Âge* 97, 1991, p. 217-257 ; Id., *Ave Vierge Marie : étude sur les prières mariales en vers français (XIIe-XVe siècles)*, Lyon 2004 (XI-XVI littérature).
55. Le thème admet des variations sur la nature du matériau transverbéré, béryl, cristal ou eau. Le cristal introduit une connotation de pureté, comme le souligne *Les Joies Nostre Dame*, versification composée au début du XIIIe siècle par Guillaume le Clerc : « Dunc ne veis tu par mi un veire / Ou par mi un entier cristal / Sanz corrupcïon e sanz mal / Le rai del soleil trespasser / Et de l'autre part eschaufer / E enluminer ceo qu'il trueve ? / […] / Ne veiz tu bien ceste vertu ? / Li rais trespasse la verrine / E en remaint tute enterine / Ne ja por le rai del soleil, / Tant ne sera chaut ne vermeil », voir Gros, La 'semblance' de la 'verrine' (cité n. 54), p. 223-224.

La solidité et la transparence des verres qui ferment les fenêtres ont suscité une métaphore similaire dans sa logique matérielle, qui a été développée par des liturgistes et théologiens des XII^e^ et XIII^e^ siècles[56]. Honorius Augustodunensis compare les fenêtres vitrées aux docteurs de l'Église, parce qu'ils ferment l'ouverture aux tempêtes des hérésies tout en laissant entrer la lumière de la foi, et le verre que traversent les rayons de lumière, à l'esprit des docteurs qui contemplent les réalités célestes par spéculation sur les affinités formelles[57]. De l'esprit à la contemplation, l'image est rétablie dans les fenêtres et elle s'adresse à tous : pour Garnier de Saint-Victor, les fenêtres des églises sont la *mens contemplativa* des fidèle [58]. Une image en soi, qui peut être détachée de son support, voire bénéficier d'une vie autonome, comme l'atteste, dans *La queste del Saint Graal*, le miracle de l'ermitage de la Forest Gaste[59] : Perceval et ses compagnons aperçoivent un cerf – c'est le Christ – entouré de quatre lions – les quatre évangélistes – se dirigeant vers la chapelle où l'ermite *volait comensier la messe dou Saint Esprit*. Le groupe animalier subit une double transformation qui accompagne son entrée dans l'édifice, comme un mouvement processionnel : il entre dans la chapelle ; puis il monte sur l'autel, où il devient la figu e du Christ trônant entouré des quatre symboles des évangélistes, comme une sorte de retable ; enfin, les quatre figu es allégoriques saisissant le trône, la *Majestas Domini*[60], monte sur la verrière – le vitrail figuratif est restitué le temps de ce passage – qu'elle traverse sans la briser : « Si pristrent le siege ou li Cerf se seoit, li dui as piez et li dui au chief, et ce estoit une chaiere ; si en issirent par une verriere qui laienz estoit, en tel maniere que onques la verriere n'en fu maumise ne empoiriee. Et quant il s'en furent alé et cil de laienz n'en virent mes riens, une voiz descendi entr'ax, qui lor dist : *En tel maniere entra li filz Dieu en la beneoite Virge Marie, que onques sa virginité n'en fu maumise ne empoiriee*. Quant il oïrent cele parole, si chaïrent a la terre toz estenduz. Car la voiz lor donee si grant clarté et si grant escrois que il lor fu bien avis que la chapele fu cheue »[61]. L'image autonome regagne

56. Citons Rupert de Deutz (*Speculum Ecclesiae*), Honorius Augustodunensis (*Gemma animae*), Sicard de Crémone (*Mitrale*), Pierre de Roissy (*Manuele de mysteriis Ecclesiae*) ou Guillaume Durand (*Rationale divinorum officio um*).

57. *Perspicuae fenestrae, quae tempestatem excludunt et lumen introducunt sunt doctores, qui turbini haeresum obsistunt, et lumen doctrinae Ecclesiae infundunt. Vitrum in fenestris, per quod radius lucis jaculatur, est mens doctorum, quae coelestia quasi per speculum in aenigmate contemplatur*. HONORIUS AUGUSTODUNENSIS, *Gemma animae*, ch. CXXX *De fenestriis ecclesiae* (PL 172, 586b), voir DELL'ACQUA, *Illuminando colorat* (cité n. 7), p. 142-143.

58. *Gregorianum* XV, PL 193, 409, voir VAUTHIER, Le paradoxe des fenêtres (cité n. 36).

59. *La Queste del Saint Graal, roman du XIII^e^ siècle*, éd. A. PAUPHILET, Paris 1923 (rééd. 1980), p. 234-235. En dernier lieu, voir M. VOICU, Voir l'invisible. Les apparitions du Christ dans *La Queste del Saint Graal*, dans *Matérialités et immatérialité dans l'Église au Moyen Âge. Actes du colloque international de Bucarest, 22-23 octobre 2010*, éd. S. DAUSSY *et al.*, Bucarest 2012, p. 113-1278. Sur l'épineuse question des rapports entre la littérature du Graal et les spiritualités monastiques, voir J.-R. VALETTE, *La Pensée du Graal : fiction littéraire et théologie (XII^e^-XIII^e^ siècle)*, Paris 2008 (Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge 85).

60. A.-O. POILPRÉ, *Maiestas Domini. Une image de l'Église en Occident (V^e^-IX^e^ siècles)*, Paris 2005 (Histoire).

61. *La Queste del Saint Graal*, éd. PAUPHILET (cité n. 59), p. 235.

le ciel et disparaît aux yeux des spectateurs. Mais le temps de la contemplation aura suffi à ces derniers pour participer à la fois au mystère de la *Majestas Domini* et à celui de la verrière : la voix de Dieu fait l'exégèse de la *Semblance de la verrine*.

Dans le même moment s'est révélé un autre mystère, celui de l'efficacité des prières sacramentelles. En effet, selon l'interprétation des quatre symboles des évangélistes par saint Jérôme[62], l'homme de saint Matthieu représente l'Incarnation, le taureau de saint Luc, le Sacrifice (la mort sur la croix), le lion de saint Marc, la royauté divine, et l'aigle de saint Jean, la Résurrection, tandis que la montée au ciel de la *Majestas Domini* équivaut à l'Ascension[63] et que la verrière, dans sa matière et dans sa dimension métaphorique, évoque la Nativité. En définiti e, les images de ces événements se combinent pour illustrer, avec la garantie divine, la prière du canon *Unde et memores* qui accompagne la consécration des espèces[64] : « C'est pourquoi, Seigneur, nous, tes serviteurs, et ton peuple saint, nous souvenant de la si bienheureuse Passion de ce même Christ ton Fils, notre Seigneur, et aussi de sa résurrection des enfers, et de même de sa glorieuse ascension dans les cieux […]. » Or, le miracle s'est produit au moment où l'ermite en « vint ou secré de la messe ».

La cathédrale de Lyon présente un exemple concret et accompli de cette théâtralisation liturgique dans la lumière de l'architecture, qui remonte à l'installation des verrières de l'abside (vers 1210-1215), et en relation étroite avec les sept chapiteaux inférieurs (vers 1185-1190) illustrant et commentant justement la double nature du Christ et le mystère de l'Eucharistie. Dans la verrière centrale, pleinement illuminée lors de la messe pontificale, les sept médaillons, commentés par sept couples de petits médaillons latéraux, reprennent les mêmes données : Annonciation et Nativité (*eiusdem Christi Filii tui*), Crucifixion (*tam beatae passionis*), Résurrection (*ab inferis resurrectionis*) et Ascension (*in caelos gloriosae ascensionis*), en trois médaillons. La lumière, l'image, l'architecture, la liturgie et la parole se mêlent à chaque messe pour donner corps, un corps visible, à l'efficacité sacramentelle

Conclusion

Sans pour autant confondre image performative et sacrement efficace – une confusion qui, au Moyen Âge, aurait relevé du tribunal de l'Inquisition –, force est de reconnaître une certaine similarité entre la performativité iconique et l'effic - cité sacramentelle. Le serpent d'airain élevé par Moïse sur une perche dans le désert constitue un exemple remarquable d'image performative qui, en un récit à valeur

62. Jérôme, *Commentaire sur S. Matthieu*, éd. E. Bonnard, SC 242 et 259, Paris 1977 et 1979.

63. La disparition du groupe aux yeux des témoins (« cil de laienz n'en virent mes riens ») est reprise directement au texte des évangiles.

64. *Unde et memores, Domine, nos servi tui sed et plebs tua sancta, eiusdem Christi Filii tui Domini nostri tam beatae passionis, nec non ab inferis resurrectionis, sed et in caelos gloriosae ascensionis […]*. On sait que, dans le courant du XII^e^ siècle, la Nativité a explicitement disparu de la prière *Unde et memores*. Mais sa présence persiste dans la formule « en mémoire de ton Fils, notre Seigneur », le Christ étant fils de Dieu et fils de l'homme, voir A. Rauwel, *Expositio missae* : essai sur le commentaire du Canon de la Messe dans la tradition monastique et scolastique, *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre | BUCEMA* [Online], 7 | 2003, http://cem.revues.org/3752.

typologique, associe une figu e faite de main d'homme, une forme d'exposition, des spectateurs actifs, Moïse, Dieu, la faute et la mort[65]. Saint Jean en a tiré cette comparaison avec le Christ sur la croix : « Et comme Moïse a élevé le serpent dans le désert, il faut que le Fils de l'homme soit élevé, afin que quiconque croit en Lui […] ait la vie éternelle »[66]. Pécheurs repentants, punition divine, salut : les deux images partagent le même message et une similarité formelle fonde le rapport entre type et antitype. Dans cette optique, le vitrail de la Crucifixion, installé dans le mur oriental de la cathédrale de Poitiers, c'est-à-dire en face du célébrant à l'autel, acquiert une force aussi puissante que la verrière de la Rédemption dans la cathédrale de Lyon[67]. Ainsi, aux « sacrements comme signes qui font ce qu'ils signifien »[68], répondent, dans l'image, les dimensions métaphorique, symbolique et performative qui débouchent sur une forme d'efficacit : le spectateur peut non seulement être changé dans ses affects et sa foi, mais aussi se trouver introduit dans une vision anagogique, comme Galaad devant le Graal. La lumière, évidemment, est un vecteur privilégié de l'image, qu'elle s'y pose ou qu'elle la traverse. Il serait intéressant de relire l'image contemporaine, dans toutes ses formes, sous l'éclairage de la perception médiévale. Dans le domaine de l'art contemporain, le travail de James Turrel sur les basses lumières, qui fait naître des formes iconiques à la frontière du perceptible et affecte puissamment ses spectateurs, rejoint, mais sur un tout autre registre, le mystère des théophanies[69].

Nicolas Reveyron
Université Lumière Lyon 2
UMR 5138 – Archéologie et Archéométrie

65. Voir Nombres 21, 4-9 : Moïse affronte la colère blasphématrice du peuple, puis accède à sa demande de pardon en installant, sur conseil divin, un serpent d'airain sur une perche, afin que tous les hommes mordus par les serpents vengeurs de Dieu trouvent la guérison en regardant la sculpture de bronze.

66. Jean 3, 14-15, traduction de la TOB.

67. M. Angheben, La Crucifixion du chevet : entre liturgie eucharistique et dévotion privée, dans *La cathédrale Saint-Pierre de Poitiers : enquêtes croisées*, éd. C. Andrault-Schmitt, La Crèche 2013, p. 350-363.

68. I. Rosier-Catach, Les sacrements comme signes qui font ce qu'ils signifien : signe efficac *vs*. efficacité symbolique, *Transversalités* 105, 2008/1, p. 83-106.

69. J. Turrell, *Lyon, Musée d'art contemporain*, cat. exp., Lyon 1992.

Objets mobiles et rites dans et autour de l’espace ecclésial

La croix d'autel : image sainte ou objet de culte ?

Alain Rauwel

Si l'historiographie du crucifix est considérable, qu'elle vise à retracer le destin iconographique de la scène de la Crucifixion ou à étudier la monumentalisation de ses représentations peintes ou sculptées[1], on a fait dans la littérature un sort moins favorable à cet objet très spécifique qu'est la croix d'autel[2]. On désigne par là une croix fi e placée sur la table eucharistique ou à son voisinage immédiat, à des fins explicitement et exclusivement liturgiques. Il s'agit, on le voit, d'une caractérisation nettement plus fine que le « crucifix d'église » *lato sensu* qui a jusqu'ici retenu l'attention[3]. Le désintérêt relatif dont l'apparition et l'évolution de la croix d'autel ont fait l'objet illustre bien la longue domination d'une approche formelle de l'histoire des objets, au détriment d'une réflexion fonctionnelle. Les grandes questions : *où* ? et *pourquoi* ? supposent en effet de ne pas s'en tenir à l'examen stylistique ou à l'établissement du pedigree, mais d'interroger toute une documentation non seulement théologique mais aussi rituelle qui, en raison de sa technicité, a longtemps peiné à gagner la table des chercheurs. Une simple visite des trésors accessibles ne suffira pourtant jamais à éclairer les raisons de l'apparition, sur les autels médiévaux, d'une croix fi e ; statuts, ordinaires et traités en diront autant que les quelques exemples préservés ou figurés

Rien de plus délicat que de déterminer avec un peu de précision l'arrivée de la croix sur les autels de la chrétienté latine, d'autant que les différences de pratiques entre régions, et pour les réguliers entre familles et congrégations, expression de la grande diversité rituelle de l'Occident médiéval, fournissent plus de contre-exemples que de confirmations. Il est donc de prudente méthode d'aborder la question par un versant singulier, sans doute, mais mieux documenté. Approcher la mouvance cistercienne (que l'on ne qualifiera surtout pas d'« ordre cistercien » au XIIe siècle), par la densité des décisions de chapitres généraux, est une bonne piste possible.

1. P. Thoby, *Le crucifix des origines au Concile de Trente. Étude iconographique*, Nantes 1959 ; M.-C. Sépière, *L'image d'un Dieu souffrant (IXe-Xe siècle). Aux origines du crucifi* , Paris 1994.
2. Il convient, comme toujours en ces matières, de faire une exception pour la richissime somme de J. Braun, *Das christliche Altargerät in seinem Sein und in seiner Entwicklung*, Munich 1932.
3. C. Chazelle, Crucifi es and Liturgy in the IXth Century Carolingian Church, dans *Il Volto Santo in Europa: culto e immagini del crocifisso nel Medioevo. Atti del convegno internazionale di Engelberg, 13-16 settembre 2000*, éd. M. Camillo Ferrari et A. Meyer, Lucques 2005 (Collana La balestra 47), p. 67-93.

À Cîteaux, peu après la mort de saint Bernard, à côté de l'interdiction des croix d'or, dictée par le souci d'austérité, valait aussi la proscription des croix « trop grandes et donc impossibles à porter en procession[4] » : autant dire que la fonction première d'une croix était alors d'être portée, au double sens de mobile et de tenue. Vers 1150-1160, donc, pas de croix fi e. En 1185, en revanche, une prescription relative aux fêtes éclaire une autre pratique : « les jours de grande fête, et seulement pour la messe, on place sur l'autel les reliquaires et une croix, *en plus de la croix ordinaire en bois* (*communem ligneam*)[5] ». Si l'on comprend bien, cela signifie qu'il y avait désormais à demeure, attachée aux autels des abbatiales, une croix sobrement peinte, conformément aux premières codification [6]. Elle était, semble-t-il, fixé soit sur la table soit immédiatement en arrière[7]. Le diacre l'encensait à la messe[8]. Dans les grandes occasions, on y ajoutait des *ornamenta* divers. Ce pourrait être en ces circonstances solennelles que des croix-reliquaires, du type de la croix de Clairmarais (début XIIIe siècle)[9], étaient exposées dans l'église, alors qu'on ne trouve aucune attestation que les objets liés à la Vraie Croix aient pu jouer le rôle de croix liturgiques permanentes.

Du côté des commentateurs du rituel, Honorius Augustodunensis (première moitié du XIIe siècle) évoque les riches processions d'entrée de la messe épiscopale, au cours desquelles étaient portées plusieurs croix, dont une plus grande, qui servait de croix liturgique pendant la célébration[10]. Dans l'Empire du XIIe siècle, qu'il connaît particulièrement, les règles anciennes prévalaient qui réservaient la table d'autel, jusqu'à l'offertoire, à l'exposition de l'évangéliaire[11]. C'était aussi l'usage constantino-politain[12]. Les candélabres, dont le sort est très étroitement lié à celui de la croix d'autel, étaient de même apportés lors de la procession et déposés sur le sol du

4. C. Waddell, *Twelfth-Century Statutes from the Cistercian General Chapter,* Brecht 2002 (Studia et documenta 12), p. 579 : *cruces cum auro non habeantur, nec tam magnae quae congrue non portentur ad processionem et ad altare ponantur. Item aureae vel argenteae cruces notabilis magnitudinis non fiant* (statut de 1158).

5. *Ibid.*, p. 121.

6. Petit exorde, XVII : *confi maverunt ne retinerent cruces aureas seu argenteas, nisi tantummodo ligneas coloribus depictas* (C. Waddell, *Narrative and Legislative Texts from Early Cîteaux*, Brecht 1999 [Studia et documenta 9], p. 257).

7. C'est ce qu'indique une prescription des *Ecclesiastica offici* (XV, 14) : « s'il arrivait pendant le Carême que la croix couverte qui est derrière l'autel (ou à l'arrière de l'autel : *que est retro altare*) en fût emportée pour un défunt, ou pour communier un infirme, ou pour lui donner l'onction, on la découvrirait jusqu'à ce qu'elle soit remise en place, c'est-à-dire à l'autel (*super altare*) ». D. Choisselet et P. Vernet, *Les ecclesiastica officia cisterciens du XIIe siècle*, Reiningue 1989 (Documentation cistercienne 22), p. 94-95.

8. *Ibid.*, LIII, 64, p. 160.

9. Musée de Saint-Omer, inv. D 30.

10. PL 172, cf. A. Rauwel, La liturgie cathédrale au miroir des *expositiones missae*, dans *La cathédrale romane : architecture, espaces, circulations*, *CSMC* 44, 2013, p. 173-181.

11. L'*Admonitio synodalis* carolingienne précise dans cette ligne : *super altare nihil ponatur, nisi capsae et reliquiae, aut forte quatuor evangelia, aut pyxis cum corpore Domini ad viaticum infi mis* (PL 132, 456).

12. H. Belting, *Image et culte. Une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, Paris 1998, p. 306.

sanctuaire devant l'autel ou autour de celui-ci[13]. Dans les toutes dernières années du même siècle, le futur pape Innocent III, alors cardinal des Saints-Serge-et-Bacchus, décrit clairement, dans un chapitre spécial, l'autel préparé pour la messe à Rome en indiquant qu'« on place entre deux candélabres une croix de taille moyenne[14] », dont il développe le symbolisme. On aimerait savoir plus exactement si cette croix était installée *tantum ad missas* ou si elle était déjà permanente ; la présence directe sur l'autel est de toute façon une nouveauté que l'on peut tenter de repérer dans les représentations figurées de la messe, en prenant bien garde, toutefois, au fait qu'il s'agit souvent de lettrines de manuscrits où l'espace est compté et où l'enlumineur s'en tient à l'essentiel et au plus signifiant sans volonté documentaire. Ainsi, sur un missel clermontois de la fin du XIIIe siècle, une belle croix à pied posée sur un autel dominé d'un petit dais n'est accompagnée d'aucun luminaire, ce qui est liturgiquement improbable : il faut en conclure que l'on a voulu mettre en valeur le lien théologique entre le sacrifice sanglant et sa réitération non sanglante (par le voisinage du calice et de la croix) et la sacralisation de l'Eucharistie (par le dais), et non donner à voir une messe « réelle » dans tout son arroi (fig. 1)

Droits numériques non obtenus.

Figure 1 - Missel de Clermont, XIIIe siècle,
Clermont, BM, ms. 62, fol. 104.

13. D. R. Dendy, *The Use of Lights in Christian Worship*, Londres 1959 (Alcuin Club Collection 41).

14. *De altariorum mysteriis*, PL 217, 811 : *inter duo candelabra in altari crux collocatur media*.

Figure 2 - Liber vitae de Winchester, XI[e] siècle,
Londres, British Library, Stowe 944, fol. 6r.

Il va de soi que l'enregistrement d'un usage nouveau ne peut exclure des cas plus anciens de croix fixées dans l'environnement immédiat de l'autel. Les chroniques nous en font connaître plusieurs exemples, généralement attribuables à des sanctuaires prestigieux. Le cas de Saint-Denis est à la fois original et bien documenté[15]. La croix ancienne dite « de saint Éloi » se trouvait juste à l'arrière de l'autel majeur. Suger la doubla en quelque sorte, dans son nouveau chevet, par une autre croix précieuse de stature monumentale[16]. Placée sur un pilier abondamment décoré en avant de l'autel des Corps saints, donc à l'arrière et au-dessus de l'autel majeur, bénite par Eugène III le jour de Pâques 1147, elle a sans doute frappé les contemporains par son caractère exceptionnel, non seulement de facture, mais aussi de placement. À Saint-Pierre de Rome, le *Liber pontificali* permet de suivre la permanence d'une croix richement orfévrée (*crux ex auro purissimo ex diversis gemmis mirae magnitudinis ornata*) située depuis Léon IV « sur le versant droit à côté de l'autel majeur[17] » ; Innocent II l'a vraisemblablement renouvelée au XII^e^ siècle[18]. Si l'on admet, ce qui paraît raisonnable, que c'est à propos de cette croix que les *Annales Alamannicci* racontent un miracle de l'année 921, on notera le lien étroit entre un objet qui semble permanent et la Semaine sainte : le Mercredi saint, lors de la lecture de la Passion, des larmes auraient coulé du crucifi [19]. Il y a donc ici une connexion liturgique privilégiée entre *triduum* et croix. Finalement, ce qui ressemblerait le plus aux croix d'autel « classiques » serait la *crux aurea gemmis ac margaritis speciosissime compta* donnée par l'abbé Frédéric, futur pape Étienne IX (1057-1058), à son abbatiale du Mont-Cassin : elle était en effet pourvue d'un « pied en argent doré » qui lui permettait d'être explicitement posée *super altare*[20]. Ce sont là des notations rares, toujours relatives à des églises d'exception. La grandiose page enluminée du *Liber vitae* de Winchester montrant le roi Canut et son épouse déposant une massive croix d'or sur l'autel du New Minster (fig. 2)[21], qui pourrait sembler une image précoce (premier tiers du XI^e^ siècle) de croix liturgique, est plutôt à inscrire parmi les scènes d'offrande, pour lesquelles l'autel est un lieu privilégié, mais qui ne supposent pas la pérennité *in loco* de l'objet offert.

Dans la plupart des cathédrales et abbatiales, avant 1180-1200, la croix ne trônait pas au sanctuaire, tout simplement parce qu'elle avait son lieu propre sous la forme d'un autel de la Croix. À Saint-Pierre de Rome, il s'agissait d'un oratoire spécifiqu , situé dans le transept droit. Mais la plupart des attestations concernent un autel situé en avant de l'enclos clérical, plus ou moins au milieu de la nef (*in medio*

15. Je suis redevable à Philippe Plagnieux d'une aide précieuse sur la topographie sandionysienne.
16. P. Verdier, La grande croix de l'abbé Suger à Saint-Denis, *CCM* 13, 1970, p. 1-31.
17. *Liber Pontificali* , éd. L. Duchesne, Paris 1892, t. 2, p. 119.
18. *Ibid.*, p. 380.
19. MGH, Scriptores, t. 1, p. 56. Cf. J.-M. Sansterre, Entre deux mondes ? La vénération des images à Rome et en Italie d'après les textes des VI^e^-XI^e^ siècles, dans *Roma fra Oriente e Occidente*, Spolète 2002, t. 2, p. 993-1052, ici p. 1046-1047 (Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo 49).
20. *Chronique* de Léon du Cassin, PL 173, 707.
21. British Library, ms Stowe 944 fol. 6r.

ecclesiae), là où les fidèles pouvaient espérer voir et entendre le service divin : c'est le *Volksaltar* de la tradition germanique. Les exemples sont très nombreux aux temps carolingiens et romans. Les *Gesta* des évêques du Mans attribuent à Aldric (c. 830) l'érection d'un autel « au milieu de l'église, sur lequel il fit dresser un crucifi de notre Seigneur Jésus-Christ admirablement fait d'or et d'argent[22] ». À Cologne au temps de l'archevêque Gero (969-976), c'est au même endroit que la célèbre *Gerokreuz* accomplit ses miracles[23]. Il n'y a donc nullement absence de croix majestueuses dans le lieu de culte ancien, mais il y a – ce qui est tout différent – déconnexion spatiale entre le culte eucharistique principal et le culte de la croix.

On objectera que les représentations de croix sont pourtant très nombreuses au sanctuaire. Peintes ou mosaïquées, les croix d'abside héritées de l'Antiquité tardive ont tenu un rôle majeur dans le raisonnement classique d'Erik Peterson sur l'orientation primitive des lieux de culte chrétiens[24]. Un peu plus tard, les basiliques ont bénéficié de croix orfévrées, non pas seules et en pied comme celles que l'on a signalées plus haut, mais insérées dans des compositions ornementales ou festives : ainsi des croix pendant aux couronnes, en Espagne ou à Rome[25]. La question se pose en termes différents pour les grandes croix de bois peint ou de métal suspendues à la voûte par des chaînes ou des câbles. Elles se trouvaient en effet le plus souvent à l'entrée du chœur, c'est-à-dire très en avant de l'autel, surtout dans les grandes cathédrales ou abbatiales où les stalles occupaient un espace intermédiaire considérable. Selon Guibert de Nogent, déjà dans la cathédrale carolingienne de Laon le crucifix était suspendu à l'entrée du chœur des clercs[26]. La même remarque vaut pour les croix de poutres de gloire, comme cette *magna crux argentea incatenata super trabeam* que cite en 1175 un inventaire de la cathédrale de Novare[27]. Il est indiscutable que tous ces objets relèvent de la catégorie beltingienne de l'image « cultique », mais

22. *Gesta Aldrici*, MGH, Scriptores, t. 15, p. 312 : *in media quoque ecclesia fecit altare in quo et crucifixum omini nostri Jesu Christi auro et argento mirabiliter fabricatum erexit.*

23. A.E. Fisher, Cross Altar and Crucifix in Ottonian Cologne: Past Narrative, Present Ritual, Future Resurrection, dans *Decorating the Lord's Table: on the Dynamics between Image and Altar in the Middle Ages, 36th International Congress on Medieval Studies in Kalamazoo, Michigan*, éd. S. Kaspersen et E. Thuno, Copenhague 2006, p. 43-62 ; P.-A. Mariaux, Eucharistie et création d'images c. 1000 : le crucifix de Géron, dans *Pratiques de l'Eucharistie dans les Églises d'Orient et d'Occident : Antiquité et Moyen Âge. Actes du séminaire tenu à Paris, Institut catholique, 1997-2004*, éd. N. Bériou, B. Caseau et D. Rigaux, Paris 2009 (Collection des études augustiniennes. Série Moyen Âge et temps moderne 45, 46), t. 2, p. 1043-1055.

24. E. Peterson, La croce e la preghiera verso l'Oriente, *Ephemerides liturgicae* 59, 1945, p. 52-68 ; A. Rauwel, L'orientation des autels : une question mal posée ?, dans *Espace ecclésial et liturgique au Moyen Âge, colloque international, Nantua, novembre 2006,* éd. A. Baud, Lyon 2010 (Travaux de la Maison de l'Orient et de la Méditerranée 53), p. 21-26.

25. Voir le *regnum aureum* de Saint-Marc de Rome au temps de Grégoire IV, *Liber pontificali* (cité n. 17), p. 74.

26. A. Saint-Denis *et al.*, *Laon : la cathédrale*, Paris 2002 (Le ciel et la pierre 7), p. 170.

27. F. Cervini, Di alcuni crocifissi 'trionfali' del secolo xii nell'Italia settentrionale, *Arte medievale* 7, 2008, p. 9-32, ici p. 14.

cultique n'est précisément pas synonyme de *liturgique*. Une image « liturgique » doit être explicitement intégrée au déploiement rituel, à l'*ordo*, qui est incomplet sans elle. Son importance n'est pas du tout du même ordre que la valorisation dévotionnelle. Pour l'identifie , il faut pouvoir verser au dossier des actes précis, parmi lesquels le baisement et l'encensement sont parmi les plus probants. Or on ne lit nulle part que des croix peintes ou suspendues aient fait l'objet d'encensements comme on le trouvera plus tard dans les coutumiers quand la croix d'autel fi e sera attestée. Dans les Pontificaux des premières générations, la connexion entre encens et croix ne se repère que pour la bénédiction avant exposition d'un objet fraichement sculpté ou orfévré, dont il n'est d'ailleurs pas dit qu'il soit spécifiquement destiné à une église[28]. Cette retenue distingue les rites latins de l'usage grec, où l'icône de la fête du jour, intronisée sur le *proskynétarion*, est bel et bien encensée[29].

Le seul type qui pourrait éventuellement être traité de façon moins catégorique serait celui des crucifixions représentées à proximité immédiate de l'autel majeur et avec une iconographie très spécifiquement eucharistique. Exemplaire est ici la grande fenêtre du Calvaire au chevet de la cathédrale de Poitiers, datée des années 1160, dont Marcello Angheben a donné une belle lecture sacramentelle[30]. L'évêque ou le chanoine qui récitait le Canon, en levant les yeux, voyait cette grande croix sacrificielle presque comme si elle était sur l'autel. Mais le test des honneurs liturgiques empêche d'aller plus loin : pas d'attestations d'inclinaisons ou d'encensements vers ce qui reste une *imago* et non un objet de culte.

La connexion formalisée entre la croix figurée et le sacrifice sacramentel, dans l'église romane, ne se faisait ainsi que de manière temporaire, à l'occasion de la célébration eucharistique. Il convient de rappeler en premier lieu l'importance de la page enluminée du missel représentant la Crucifixion en tête du Canon, héritière du traitement en croix de l'initiale T de *Te igitur*, l'*incipit* de la prière consécratoire[31]. Cette lettre ornée pouvait être considérée comme rendant une croix sculptée superflue, puisqu'il y avait déjà une croix peinte dans le livre. Son impact était toutefois limité au célébrant, qui seul voyait le détail du manuscrit. Il n'en allait sans doute pas de même pour les crucifixions des retables, à partir du moment où de telles installations commencent à garnir les autels[32]. Mais précisément ces débuts ne sont pas précoces et les modèles avec au centre la scène du Calvaire, souvent un peu plus haute que ses voisines, semblent s'imposer vraiment au XIVe siècle, c'est-à-dire à un

28. *Le Pontifical romano-germanique du Xe siècle*, t. 1, éd. C. VOGEL et R. ELZE, Cité du Vatican, 1963 (Studi e testi 226), p. 157-161.

29. Voir un rituel complet, mais tardif, pour Sainte-Sophie de Thessalonique dans BELTING, *Image et culte* (cité n. 12), Annexe 30, p. 712-713.

30. M. ANGHEBEN, La crucifixion du chevet : entre liturgie eucharistique et dévotion privée, dans *La cathédrale Saint-Pierre de Poitiers : enquêtes croisées*, éd. C. ANDRAULT-SCHMITT, Poitiers 2013, p. 350-363.

31. Riche documentation dans R. SUNTRUP, *Te igitur* Initialen und Kanonbilder in mittelalterlichen Sakramentarhandschriften, dans *Text und Bild: Aspekte des Zusammenwirkens zweier Künste in Mittelalter und früher Neuzeit*, éd. C. MEIER et U. RUBERG, Wiesbaden 1980, p. 278-382.

32. P.-Y. LE POGAM, *Les premiers retables, XIIe-début du XVe siècle : une mise en scène du sacré*, Paris / Milan, 2009.

moment où pour nous tout est joué[33]. Les fameux autels des chapelles de Saint-Denis, avec leurs sobres retables ornés seulement d'un Christ en croix entouré de la Vierge et de saint Jean, pourraient bien avoir été, une nouvelle fois, précurseurs[34].

Du côté des objets de plus grande dimension, qui nous retiennent ici, les témoignages convergent pour établir que la croix liturgique ancienne n'était autre que la principale des croix processionnelles, soit qu'elle fût portée à l'arrière ou au flanc de l'autel pendant toute la fonction par le ministre qui en avait la charge, soit qu'elle fût mobile et, à l'issue de la procession, retirée de sa hampe pour être installée sur un support ad hoc. Le psautier de Stuttgart, décoré à Saint-Germain-des-Prés au IXe siècle, fournit de cette dernière situation un exemple unique par sa précocité : l'une de ses pages montre nettement un autel à l'arrière duquel un grand crochet sert à retenir une croix, dont le pied métallique était de toute évidence adaptable à une hampe de bois pour le transport (fig. 3). Une croix du XIe siècle conservée à Barcelone était aussi, manifestement, détachable de sa hampe[35]. Il y a sans doute lieu de chercher derrière cet usage un modèle romain, suggéré par les recherches de Sible de Blaauw[36].

Figure 3 - Psautier de Saint-Germain-des-Prés, IXe siècle,
Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Bibl. fol. 23, fol. 130v.

33. Donnons un double exemple bourguignon : dans le pays d'Auxois voisinent le retable de pierre de Fontenay, vers 1300, et le bel ensemble figuré à la gloire de saint Thibault, en l'église du même nom, vers 1350.

34. Le Pogam, *Les premiers retables* (cité n. 32), p. 242-243.

35. Musée d'art catalan, inv. 012099.

36. S. de Blaauw, Following the Crosses: the Processional Cross and the Typology of Processions in Medieval Rome, dans *Christian Feast and Festival: the Dynamics of Western Liturgy and Culture*, éd. P. G. J. Post, G. Rouwhorst et L. van Tongeren, Louvain 2001 (Liturgia condenda 12), p. 319-343.

Dès l'*Ordo* XV, daté du milieu du VIIIe siècle, la procession précédant la messe stationnale est décrite comme ouverte par sept croix portatives qui, à l'arrivée dans l'église, sont fichées à proximité de l'autel, grâce à un socle spécifiqu [37]. Ces sept croix se retrouvent au siècle suivant dans le cérémonial de Saint-Riquier, toujours prompt à imiter les grands modèles patriarcaux[38]. À l'époque romane, le rituel de l'Urbs s'est simplifié mais a conservé cette donnée majeure de la croix mobile intronisée au sanctuaire. Vers 1140, les prescriptions relatives à la Chandeleur dans l'*ordo* du chanoine Benoît l'indiquent avec une certaine précision[39]. Au départ (c'est-à-dire à l'église Saint-Adrien sur le Forum), « le sous-diacre régionaire prend la croix stationnale à l'autel, la portant dans ses mains jusque devant l'église. À sa sortie, il la lève pour la porter devant le pontife pendant la procession. » Comment comprendre concrètement la succession des gestes ? La croix pouvait être à l'autel sur sa hampe, portée basse à l'intérieur, puis haute à l'extérieur. Elle pouvait aussi être déposée sur la table dans sa seule partie orfévrée et fixée sur la hampe seulement au départ de la procession. Au terme de l'action liturgique, avant la messe à Sainte-Marie-Majeure, le clerc « porte la croix à l'autel *à la manière habituelle* » : on a donc là une constante de la pratique romaine. À la fin du même siècle, dans l'*ordo* de Cencius, une autre procession est décrite : celle du mercredi des Cendres, de Sainte-Anastasie à l'Aventin. Le pape nu-pieds est précédé de deux croix, la sienne et celle de la basilique vaticane. À l'arrivée à Sainte-Sabine, cette dernière est reçue par les acolytes du sous-diacre afin qu'ils la portent à l'autel (*portant usque ad altare)*[40].

Les grandes cathédrales d'Italie pratiquèrent tardivement le même usage. À Crémone, vers 1200, l'évêque Sicard évoque la croix utilisée à l'autel, mais dans le contexte de la procession épiscopale d'entrée et en lien étroit avec les étendards, qui sont sans hésitation possible des éléments de cortège[41] : il faut en déduire que la croix d'autel était aussi chez lui la croix de procession. Il n'y a d'ailleurs pas d'opposition absolue entre un objet fi e et un objet mobile. Un canon du synode d'Exeter, en 1287, prescrit qu'« à chaque autel où l'on célébrera la messe, il y ait deux croix, une fi e et une autre portable[42] ». On voit ainsi cohabiter, non seulement des pratiques diverses en des lieux divers, mais des usages complémentaires à l'intérieur des mêmes sanctuaires et des mêmes cérémonies. Quand les statuts de l'évêque Richard de Chichester, en 1246, ordonnent au prêtre de ne célébrer qu'avec une

37. *Ponunt ipsas super dua materia in cruce posita prope gradu in dexteram partem* (cf. *Ordo romanus* XV, 2, éd. ANDRIEU, Louvain 1951, t. 3, p. 97).

38. HARIULF, *Chronique de l'abbaye de Saint-Riquier*, éd. F. LOT, Paris 1894 (Collection de textes pour servir à l'étude et à l'enseignement de l'histoire 17), p. 297.

39. *Le liber censuum de l'Église romaine*, éd. P. FABRE et L. DUCHESNE, Paris 1905 (Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome 2e série 6), t. 2, p. 148 : *subdiaconus regionarius levat crucem stationalem de altari, plane portans eam in manibus usque ante ecclesiam. Cum autem venerit foras, levat eam sursum, quam fert ante pontificem in processione usque ad sanctam Mariam Majorem.*

40. PL 178, 1070.

41. *Mitrale,* PL 213, 55 : *vexillo simul cum cruce in altaribus utimur in memoriam trophaei Domini nostri Jesu Christi*.

42. Canon 12, Mansi, t. 24, col. 800.

croix devant lui[43], cela ne présume pas de la forme prise par l'objet. La grande enquête qui s'imposerait sur l'aménagement des espaces cultuels entre âge roman et restructurations classiques compliquerait encore, à coup sûr, le tableau seulement esquissé et montrerait combien, au temps des liturgies diocésaines et des rites propres, il est difficile en ces matiè es de formuler des lois générales.

Une chose est sûre : si l'on admet que la croix d'autel a pour fonction théologique de rappeler visuellement l'identité de sacrifice entre la mort historique du Christ au Calvaire et son oblation sacramentelle quotidiennement réitérée sur l'autel, il n'y a pas de correspondance chronologique entre l'affirmation de l'idée et l'affirmation de l'image. L'idée est certes ancienne sous sa forme générique, mais elle ne se précise qu'en deux temps. Le premier est le moment carolingien, non tant à l'occasion des disputes savantes impliquant les Paschase et les Ratramne, qui ne furent des tempêtes qu'à l'échelle du verre d'eau qu'étaient les milieux lettrés du IXe siècle, mais grâce à l'élaboration de l'allégorèse liturgique par Amalaire : là se constitua un modèle de compréhension du rituel qui demeura vivace pendant des siècles[44] et dans lequel le motif de la répétition non sanglante du sacrifice de la croix se trouva décliné de mille et une manières. Le XIe siècle assura de son côté, par la gestion de la crise bérengarienne, la pérennité doctrinale de ce qui était déjà rituellement acquis. Une configuration nouvelle de l'espace public ecclésial assura, cette fois, une sensible notoriété aux thèses hyper-réalistes de la « présence réelle ». Mais ce n'est ni au IXe ni au XIe siècle que nous avons vu la croix fi e s'imposer sur la table eucharistique, dans un dialogue d'objets entre crucifix et vases sacrés. Avec toutes les précautions requises, c'est plutôt un tournant de 1200 que nous avons pu distinguer.

La leçon méthodologique du constat est précieuse : une connexion mécanique entre le théologique et le visuel y manifeste toutes ses limites. Ce n'est pas parce que les élaborations cléricales mettent un thème à l'ordre du jour qu'on le verra aussitôt « traduit » en trois dimensions – ne serait-ce que parce que, du conçu au sensible, le passage n'est précisément pas une affaire de « traduction ». Il y a donc dans le dossier de la croix d'autel deux temporalités : celle du pensable et celle du visible, et elles sont décalées de plusieurs décennies, voire de plusieurs siècles. Sans doute ne sont-elles ni séparées absolument ni intellectuellement séparables, mais elles ne se recouvrent à l'évidence pas. Belle preuve que si la chrétienté latine est *un* système, doté par conséquent d'*une* logique, elle est néanmoins susceptible de chronologies *plurielles*, tout comme l'objet ici étudié hésite entre la fixité sacrale de l'autel et la lente traversée processionnelle des divers espaces du lieu de culte, c'est-à-dire entre l'uniformité hiérarchique de l'Église-clergé et la complexité organique de l'Église-société.

Alain Rauwel
CeSor (EHESS / CNRS)

43. Mansi, t. 23, col. 705.

44. Voir A. Rauwel, *Rites et société dans l'Occident médiéval*, Paris 2016 (Les médiévistes français et d'ailleurs 13).

Expérience de l'icône et preuve par l'image chez Théodore Stoudite

Olivier Delouis

Saint Théodore Stoudite (759-826) est connu comme théologien de l'icône et réformateur monastique[1]. Peu d'études cependant réconcilient ces deux champs et évaluent la place de l'icône dans la vie personnelle du moine Théodore. Or « il y a deux manières de saisir le statut et les fonctions de l'image dans la pensée ancienne », selon Anca Vasiliu : « par les définitions qui en sont données et par l'usage qui en est fait. La première prend en compte ce qu'un auteur en dit, la seconde analyse ce que l'auteur fait, comment il se sert des images, de la visibilité immanente de l'existant, ou simplement des données éparses de l'expérience visuelle. »[2] C'est cette seconde voie que nous voudrions ici privilégier en étudiant les données de l'expérience sensible de l'icône chez Théodore Stoudite.

Les œuvres de Théodore en faveur des images sont nombreuses et bien étudiées. Théodore y insiste sur l'Incarnation comme fondement de la représentation du Christ et des saints, sur la notion de circonscriptibilité du Christ et sur la relation hypostatique de l'icône à son modèle[3]. Les textes les plus importants sont les *Trois*

1. T. Pratsch, *Theodoros Studites (759-826) – zwischen Dogma und Pragma*, Francfort 1998 (Berliner Byzantinistische Studien 4) ; R. Cholij, *Theodore the Stoudite. The Ordering of Holiness*, Oxford 2002 ; R.-J. Lilie, C. Ludwig, B. Zielke et T. Pratsch, *Prosopographie der mittelbyzantinischen Zeit Online* [Nach Vorarbeiten F. Winkelmanns erstellt], Berlin 2013 (Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften), en ligne sur www.degruyter.com/view/db/pmbz (désormais cité *PmbZ*), n° 7574/corr. Sur le contexte et la période de l'iconoclasme, voir la bibliographie rassemblée par L. Brubaker et J. F. Haldon, *Byzantium in the iconoclast era, c. 680-850: a history*, Cambridge 2011.
2. A. Vasiliu, *Eikôn. L'image dans le discours des trois Cappadociens*, Paris 2010, p. 20.
3. Sur Théodore théologien des images, voir essentiellement : C. Schönborn, *L'icône du Christ. Fondements théologiques*, Paris 2003[4], p. 217-234 ; M. Bratu, Quelques aspects de la théorie de l'icône de S. Théodore Stoudite, *Revue des Sciences Religieuses* 77, 2003, p. 323-349 ; G. C. Tsigaras, *Ἡ εἰκονολογία τοῦ Θεοδώρου Στουδίτη*, Thessalonique 2011 (Ἀνάλεκτα Βλατάδων 68) ; T.T. Tollefsen, *St Theodore the Studite's Defence of the Icons. Theology and Philosophy in Ninth-Century Byzantium*, Oxford / New York 2018 (Oxford Early Christian Studies). On consultera également V. Grumel, L'iconologie de saint Théodore Studite, *EO* 20, 1921, p. 257-268 ; P. J. Alexander, *The Patriarch Nicephorus of Constantinople. Ecclesiastical policy and image worship in the Byzantine Empire*, Oxford 1958, p. 191-196 ; J. Meyendorff, L'image du Christ d'après Théodore Stoudite, dans *Synthronon, Art et archéologie de la fin de l'Antiquité, et du Moyen Âge*, Paris 1968 (Bibliothèque des Cahiers Archéologiques 2), p. 115-117. Voir encore T. Damian, *Theological and spiritual dimensions of icons according to St. Theodore of Studion*, Lewiston, NY 2002 ; K. Kornarakès, *Ἡ θεολογία τῶν ἱερῶν εἰκόνων κατὰ τὸν ὅσιο Θεόδωρο τὸν Στουδίτη*, Katerini 1998 ; K. Parry, *Depicting the word: Byzantine iconophile thought of the eighth and ninth centuries*, Leyde 1996 (The medieval Mediterranean 12).

antirrhétiques contre les iconomaques[4], où Théodore se montre fin logicien et familier des concepts aristotéliciens[5] ; les *Sept chapitres contre les iconomaques*[6] et *Quelques questions aux iconomaques*[7] répondent à des objections variées, parfois très pragmatiques, faites au culte et à l'usage des icônes ; la *Réfutation et renversement des poèmes impies* est un texte précieux qui donne à lire, pour mieux les condamner, des poèmes iconoclastes[8]. Enfin, une lettre importante de Théodore à son oncle Platon sur les images a circulé indépendamment de sa *Correspondance*[9], laquelle, avec près de 560 lettres, offre au prix d'une patiente lecture des trésors d'information sur la place de l'icône dans la société byzantine du temps[10].

Du côté de l'histoire de l'art, pour la période qui va du VIIIe au IXe siècle, la discussion s'est longtemps focalisée sur l'impact de l'iconoclasme et de la théologie des images, forgée en réponse, sur l'évolution de l'art byzantin. La rareté des œuvres

4. Théodore Stoudite, *Trois antirrhétiques contre les iconomaques*, PG 99, col. 327-351. L'œuvre a bénéficié de plusieurs traductions, parmi lesquelles C. P. Roth, *St. Theodore the Studite. On the Holy icons*, Crestwood 1981 ; K. I. Dalkos, *Θεοδώρου τοῦ Στουδίτου Λόγοι Ἀντιρρητικοὶ κατὰ εἰκονομάχων καὶ στίχοι τινες ἰαμβικοί*, Athènes 1998 (grec moderne) ; J.-L. Palierne, *Saint Théodore du Stoudion. L'image incarnée : trois controverses contre les adversaires des saintes images*, Lausanne 1999 ; T. Cattoi, *Theodore the Studite. Writings on iconoclasm*, New York 2015 (Ancient Christian writers 69), p. 45-119.
5. Alexander, *The Patriarch Nicephorus* (cité n. 3), p. 194 ; sur cette approche philosophique, voir Tollefsen, *St Theodore the Studite's Defence of the Icons* (cité n. 3).
6. Théodore Stoudite, *Sept chapitres contre les iconomaques*, PG 99, col. 485-497 ; trad. Cattoi, *Theodore the Studite* (cité n. 4), p. 120-128. Voici la liste de ces chapitres : 1. À ceux qui disent que les chrétiens qui vénèrent les icônes du Christ, de la Théotokos ou d'autres saints en font des dieux ; 2. À ceux qui demandent pourquoi rien n'est écrit dans l'Évangile au sujet de l'icône du Christ ; 3. À ceux qui disent que, puisqu'il n'existe pas dans le ciel d'image d'homme mais le type de la Croix, il faut vénérer cette dernière [possible référence à la croix de la constellation du cygne selon T. Cattoi, voir *ibid.*, p. 211] ; 4. À ceux qui disent que le prêtre ne doit pas marquer les nourrissons qu'on lui présente par une icône mais du signe de la croix ; 5. À ceux qui disent que chacun peut écarter de lui la maladie et le démon en utilisant la croix mais pas l'icône ; 6. À ceux qui avancent contre l'image du Christ la citation du Théologien [Grégoire de Nazianze] : « Ce qui est vénéré n'est pas circonscriptible » ; 7. À ceux qui avancent contre l'image du Christ la citation de Grégoire [de Nazianze] : « Si quelqu'un vénère une créature, même s'il le fait au nom du Christ, il est idolâtre ».
7. Théodore Stoudite, *Quelques questions posées aux iconomaques*, PG 99, col. 477-485 ; trad. Cattoi, *Theodore the Studite* (cité n. 4), p. 129-134.
8. Théodore Stoudite, *Réfutation et renversement des poèmes impies*, PG 99, col. 435-478 ; trad. Cattoi, *Theodore the Studite* (cité n. 4), p. 140-169.
9. La *Correspondance* est éditée par G. Fatouros, *Theodori Studitae Epistulae*, I-II, Berlin 1991 (CFHB, Series Berolinensis 31). Pour l'*Ep.* 57 (av. 814), voir *ibid.*, p. 164-168. La lettre 57 a été éditée séparément et reprise dans PG 99, col. 500-505. Liste des traductions dans Fatouros, *op. cit.*, p. 202*, n. 204, auxquelles on ajoutera celle de Cattoi, *Theodore the Studite* (cité n. 4), p. 135-139 (d'après la PG).
10. Une liste plus complète des œuvres de Théodore est donnée par Fatouros, *Theodori Studitae Epistulae* (cité n. 9), p. 21*-38*. Pour une présentation spécifique des œuvres théologiques, voir par exemple Bratu, Quelques aspects (cité n. 3), p. 325-326 ; Tsigaras, *Η εικονολογία του Θεοδώρου Στουδίτη* (cité n. 3), p. 86-104.

préservées pour la période des VIe-VIIe siècles, en dehors des icônes du Sinaï, rend difficile de suivre une évolution iconographique et l'on s'est préoccupé de savoir s'il y avait ou non une continuité entre les œuvres produites avant et après l'iconoclasme, continuité que Théodore, on le verra, semble attester[11]. Par ailleurs, durant ces deux dernières décennies, l'intérêt de la recherche s'est déplacé de l'image vers le spectateur : ce que l'on a parfois appelé la théorie de la réception, à savoir la confrontation au visible et la production de sens à partir de l'expérience de l'image et des émotions qu'elle suscite, a nourri un grand nombre de publications, tandis que d'autres s'attachaient plus spécifiquement à l'interaction entre le discours et la représentation[12]. Mais les œuvres de Théodore sont restées ignorées ou à la marge de ce tournant épistémologique[13].

Usages et théologie de l'icône

Par les écrits de Théodore, nous approchons une société où l'image religieuse, publique et privée, est omniprésente. Le baiser de l'icône et la prosternation prescrits par l'*horos* du concile de Nicée II en 787[14] – auquel participa son oncle et père spirituel Platon († 814)[15] – vont pour l'higoumène stoudite évidemment de soi[16]. Ses usages se dévoilent cependant rarement. En 815, il reçoit dans sa prison un envoyé de l'empereur qui doit le punir de cent coups de fouet. Celui-ci l'épargne mais Théodore est dépouillé : s'il garde dix *nomismata* nécessaire à son entretien, l'émissaire lui confisque ses livres et surtout une icône qu'il porte autour du cou logée dans un *enkolpion* en or, un objet interdit par l'iconoclasme alors renaissant[17].

11. K. Corrigan, Iconography, dans *The Oxford handbook of Byzantine studies*, éd. E. M. Jeffreys, J. F. Haldon et R. Cormack, Oxford / New York 2008, p. 67-76.
12. Voir un bilan dans A. Pizzone, Theodore and the Black man: Imagining (through) the Icon in Byzantium, dans *Knotenpunkt Byzanz: Wissensformen und kulturelle Wechselbeziehungen*, éd. A. Speer, P. Steinkrüger et A. Pizzone, Berlin 2012 (Miscellanea mediaevalia 36), p. 47-70, ici p. 47 et n. 3, avec bibliographie antérieure. Voir aussi l'introduction au présent volume p. 7-27.
13. Une exception notable cependant : G. C. Tsigaras, Οἱ αἰσθήσεις στὴν εἰκονολογία τοῦ Θεοδώρου Στουδίτη, *Κληρονομιά* 37, 2005-2013, p. 379-402.
14. *Actes de Nicée II*, éd. E. Lamberz, *ACO* II 3, III, 826. Sur ces gestes, voir par exemple M.-F. Auzépy, L'iconodoulie : défense de l'image ou de la dévotion à l'image ?, dans *Nicée II, 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*, éd. F. Boespflu et N. Lossky, Paris 1987, p. 157-165, repris dans M.-F. Auzépy, *L'histoire des iconoclastes*, Paris 2007 (Bilans de Recherche 2), p. 37-44.
15. *PmbZ*, no 6285.
16. Le *Thesaurus Linguae Graecae* (http://stephanus.tlg.uci.edu), qui ne comprend pourtant aucun des traités théologiques de Théodore (à la date de juin 2018), signale près de 350 occurrences du mot προσκύνησις et de ses composés dans les œuvres de Théodore, principalement dans ses lettres.
17. *Ep.* 150[2-8], éd. Fatouros, *Theodori Studitae Epistulae* (cité n. 9), p. 268 : Γίνωσκε, τέκνον μου, ὅτι πάλιν κατέλαβεν ὁ ἐξορίσας ἡμᾶς ἀγαθὸς ἀνὴρ μετὰ ἀπειλῆς τοῦ βασιλέως διὰ τὰ δηλωθέντα αὐτῷ παρ' ἡμῶν, καίπερ οὐ πάντα εἰπόντος τοῦ βασιλικοῦ, πρὸς τὸ δεῖραί με ἑκατὸν μάστιγας καὶ ἐπᾶραι τοὺς δύο ἀδελφούς, Λουκιανὸν καὶ Ὑπάτιον, τά τε βιβλία πάντα μέχρι καὶ τροπολογίου, οὐ μὴν ἀλλὰ καὶ εἰκόνα εὑρισκομένην ἐντὸς ἐγκολπίου χρυσίου τε ἅμα καὶ ἐάσαι

L'icône a, du temps de Théodore, des usages variés et moins contrôlés : parmi les excès connus, signalons comment Théodore félicite le spathaire Jean pour avoir baptisé son fils de façon peu conventionnelle, ayant substitué au parrain de l'enfant saint Dèmètrios lui-même, présent par son icône, ce que Théodore prend comme un acte de confiance dont il sait pou tant qu'il scandalisera les iconoclastes[18].

Le Stoudite évoque d'autre part régulièrement les supports variés de l'image de son temps, ainsi de cette nappe d'autel représentant une Vierge à l'Enfant dont une femme a fait l'offrande au monastère de Stoudios, et pour laquelle il compose le poème qui suit :

41. *Sur la nappe d'autel*
Voyant incarné le créateur du monde
avec celle qui l'a mis au monde, par le dessin (*graphè*) des images,
sois frappé de stupeur, [voyant] comment Dieu devenu enfant
s'approche et accomplit le salut des mortels,
afin q 'en se condamnant lui-même à la mort,
il sauve la création par la puissance de sa divinité.
Ce qu'ayant considéré, à la Théotokos elle apporte
pour sa rédemption et celle de son mari un cadeau immaculé[19].

μοι δέκα νομίσματα. Ce passage n'a guère été commenté : on verra de possibles modèles pour de tels *enkolpia* dans Y. Oikonomaki-Papadopoulou, B. Pitarakis et K. Loverdou-Tsigarida, *Enkolpia of the Holy and Great Monastery of Vatopaidi*, Mont Athos (Vatopédi) 2000, *passim*. Nous remercions Brigitte Pitarakis pour cette référence.

18. *Ep.* 17[2-14], éd. Fatouros, *Theodori Studitae Epistulae* (cité n. 9), p. 48 : Θεῖόν τι δρᾶμα ἀκηκοότες πεπρακέναι σου τὴν κυριότητα τεθαυμάκαμεν ἐπὶ τῇ μεγάλῃ σου ὡς ἀληθῶς πίστει, ἄνθρωπε τοῦ θεοῦ. Φασὶ γὰρ ὁ διδάξας χρήσασθαί σε τῇ ἱερᾷ εἰκόνι τοῦ μεγαλομάρτυρος Δημητρίου ἀντὶ ἀναδόχου τινὸς καὶ οὕτως ἐπιτελέσαι τὸ φώτισμα τοῦ θεοφυλάκτου σου τέκνου. Καὶ ὢ τῆς πεποιθήσεως· [...] Ἀλλὰ βεβήλοις μὲν ἀκοαῖς καὶ ἀπίστοις ψυχαῖς ταῦτα ἀπαράδεκτα ὡς ἄπιστα, καὶ μάλιστα τοῖς εἰκονομάχοις, τῇ δὲ σῇ εὐσεβείᾳ ἐναργῆ τὰ γνωρίσματά τε καὶ ὑποδείγματα πεφανέρωται. « Nous avons entendu que ta seigneurie a fait une action divine et nous avons admiré ta grande foi, ô homme de Dieu. Mon informateur m'a dit en effet que tu as fait usage de la sainte icône du mégalomartyr Dèmètrios en lieu et place d'un parrain et qu'ainsi a été réalisé le baptême de ton fils gardé de Dieu ! Combien grande est ta confianc ! […] Si aux oreilles profanes et aux âmes incroyantes, ces choses sont inacceptables et ne sont pas dignes de foi, en particulier aux iconoclastes, par ta piété les signes et modèles en sont clairement révélés. » Sur cet épisode, voir par exemple A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin. Dossier archéologique*, Paris 1957, p. 87 ; G. Dagron, *Décrire et peindre. Essai sur le portrait iconique,* Paris 2007 (Bibliothèque illustrée des histoires), p. 72. Voir aussi la trad. anglaise de C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire*, Toronto 1971, p. 174-175, et la paraphrase d'E. Marin, *Saint Théodore*, Paris 1906, p. 166-167.

19. Théodore Stoudite, Épigramme 41, éd. P. Speck, *Theodoros Studites, Jamben auf verschiedene Gegenstände*, Berlin 1968 (Supplementa Byzantina 1), p. 190 : Εἰς ἐνδυτήν / Τὸν Κοσμοποιὸν σωματούμενον βλέπων / σὺν τῇ Τεκούσῃ τῇ γραφῇ τῶν εἰκόνων, / καταπλάγηθι, πῶς Θεὸς βρέφος πέλει / ἅπαντά τε δρᾷ πρὸς βροτῶν σωτηρίαν· / ἵν' εἰς ἑαυτὸν τὴν φθορὰν κατακρίνας / τὸ πλάσμα σώσῃ θεότητος τῷ κράτει· / τὸ δὴ φρονοῦσα τῇ θεητόκῳ φέρει / πρὸς λύτρον αὐτῆς τ' ἀνδρὸς ἄχραντον δόμα. Sur la nappe d'autel de Sainte-Sophie, voir aussi Théodore Stoudite, *Testament*, éd. O. Delouis, Le Testament de Théodore Stoudite : édition critique et traduction, *REB* 67, 2009, p. 77-109, ici p. 97[49] ; voir également P. Speck, Die ἐνδυτή. Literarische Quellen zur Bekleidung des Altars in der byzantinischen Kirche, *JÖB* 15, 1966, p. 323-375.

De l'environnement matériel à la théologie, il n'y a guère de frontière car la matière et l'icône entretiennent une relation nécessaire : si la matière n'est pas vénérable, l'image du Christ doit bien y être imprimée, sans se confondre en essence avec elle. Pour s'expliquer, Théodore fait usage de comparaisons concrètes, nécessaires pour penser ce paradoxe de l'impression figurée d'un corps divin. Le Christ et son icône, selon Théodore, sont deux choses qui vont toujours ensemble. L'icône existe dans le Christ en puissance, comme une icône virtuelle, avant qu'elle ne se concrétise dans l'œuvre d'art ; celui qui voit le Christ voit son icône et inversement. Théodore en appelle au corps, au miroir, à l'ombre, au sceau et à l'empreinte, comme dans la *Lettre à Platon* (*Ep.* 57) :

> Prenons par exemple un anneau sur lequel est gravée l'image de l'empereur, qu'on l'imprime dans de la cire, de la poix ou de l'argile. Le sceau est unique et le même inchangé dans toutes les matières, mais celles-ci sont différentes les unes des autres. Il ne resterait pas inchangé dans les différentes matières s'il avait le moindre point commun avec elles, mais il est lui-même conceptuellement séparé d'elles en demeurant dans l'anneau. De même, la ressemblance du Christ, même gravée en quelque matière que ce soit, n'a rien de commun (*akoinônèton*) avec la matière dans laquelle elle est exprimée, car elle demeure dans l'hypostase du Christ, à laquelle elle appartient en propre[20].

Dans son troisième *Antirrhétique*, Théodore revient sur cette comparaison :

> Le sceau est une chose, l'empreinte du sceau en est une autre ; et cependant, avant même que l'on appose le sceau, son empreinte est en lui. Le sceau n'est pas effectif tant qu'il n'a pas apposé son empreinte sur quelque matière. Ainsi donc le Christ, s'il n'apparaissait dans l'image d'art (*technètè eikôn*), ne serait de ce fait ni agissant ni efficient [21]

Toujours dans ce troisième *Antirrhétique*, il ajoute :

> Il n'est pas possible de séparer l'ombre du corps, parce qu'elle subsiste avec lui, alors même qu'elle n'est pas apparente. De la même manière aussi, on ne peut séparer du Christ sa propre image. De même que l'ombre est mieux mise en évidence par les rayons du soleil, de même l'image du Christ est manifestée à tous, précisément lorsqu'elle s'imprime (*diatupôsis*) sur diverses matières.[22]

20. *Ep.* 57[102-110], éd. FATOUROS, *Theodori Studitae Epistulae* (cité n. 9), p. 167-168 : Ἔστω πάλιν δακτύλιος ἐγκεχαραγμένος βασιλικὴν εἰκόνα, εἶτα ἐκτυπούσθω ἐν κηρῷ, ἐν πίσσῃ, ἐν πηλῷ. ἡ μὲν οὖν σφραγὶς μία καὶ ἡ αὐτὴ ἀπαράλλακτος ἐν ἀμφοτέραις ταῖς ὕλαις, αἱ δὲ πρὸς ἀλλήλας διαφορούμεναι· οὐκ ἂν δὲ ἐν ταῖς διαφορουμέναις ἀπαράλλακτος ἔμεινεν ἢ παρὰ τὸ μηδὲν ταῖς ὕλαις κοινωνεῖν, ἀλλ' εἶναι αὐτὴν τῇ ἐπινοίᾳ τούτων κεχωρισμένην, μένουσαν ἐν τῷ δακτυλίῳ. οὕτως οὖν καὶ τὸ τοῦ Χριστοῦ ὁμοίωμα, κἂν ἐν ὁποιᾳοῦν ὕλῃ κεχαρακτήρισται, ἀκοινώνητόν ἐστι τῇ ἐν ᾗ δείκνυται ὕλῃ, μένον ἐν τῇ τοῦ Χριστοῦ ὑποστάσει, ᾗσπέρ ἐστι καὶ ἴδιον. Trad. SCHÖNBORN, *L'icône du Christ* (cité n. 3), p. 225 (trad. légèrement modifiée)
21. THÉODORE STOUDITE, *Troisième antirrhétique*, PG 99, col. 432D ; trad. PALIERNE, *Saint Théodore du Stoudion* (cité n. 4), p. 109-110 (trad. légèrement modifiée)
22. Théodore Stoudite, T*roisième antirrhétique*, PG 99, col. 433B.

Avec cette conséquence : puisque le corps du Christ a été touché et que l'hypostase du Christ est communiquée à l'image, toucher l'icône, c'est toucher l'ombre sainte du corps du Christ. Théodore envisage donc avec prudence et sans toutefois la développer, une théologie sacramentelle de l'icône[23].

Épigrammes et programmes iconographiques

Qu'apprend-on, à lire Théodore, sur l'icône byzantine ? Si l'on a pu regretter que les théologiens ne fournissent, au VIIIe-IXe siècle, qu'un « maigre résidu d'informations sur l'art iconographique à l'aube de la querelle des images »[24], l'œuvre de Théodore est l'une des rares à permettre d'atteindre quelques modèles et motifs iconographiques plus précis[25]. Nous conservons ainsi un remarquable corpus de 123 épigrammes du Stoudite divisé en plusieurs ensembles ou cycles thématiques[26]. Le cycle le plus connu est sans doute celui des épigrammes concernant la vie quotidienne des moines (nos 3-29), mais l'ensemble comprend également des épigrammes sur la théologie de l'image, sur la Vierge, sur le monastère de Stoudios, sur la Croix, sur des saints et des églises, sans compter des objets, d'autres édifices ou des relations de Théodore, vivantes ou décédées. Les épigrammes 61 à 84 traitent ainsi de saints dont la liste démontre qu'elles forment une série patristique et monastique cohérente, au style constant, conçue probablement d'un seul élan. Ces poèmes ne sont pas datables avec précision mais ils ont reçu leur forme définiti e après 798, date du déplacement de Théodore du monastère de Sakkoudion en Bithynie au monastère de Stoudios à Constantinople, si l'on en juge par la première place donnée au Précurseur, patron de l'église stoudite, devant saint Jean l'Évangéliste, patron du monastère bithynien[27]. L'épigramme a certes alors perdu son seul caractère fonctionnel : elle constitue un genre proprement littéraire de sorte qu'il est difficile de distinguer les épigrammes inscrites de celles indépendantes de tout support matériel. Il est cependant établi que les deux cas de figu es se rencontrent dans le corpus si varié composé par Théodore[28] et plus précisément, concernant ces saints, il est au moins établi que ces vers commentaient des images effectivement peintes ou mosaïquées[29]. En effet, l'épigramme 62 évoque dans son deuxième verset une représentation figurée de l'évangéliste Jean : « En te regardant peint [*grapton*] j'illumine

23. Bratu, Quelques aspects (cité n. 3), p. 342-343 et 349.
24. J. Gouillard, Art et littérature théologique à Byzance au lendemain de la querelle des images, *CCM* 12, 1969, p. 1-13, ici p. 1.
25. Voir les remarques de Tsigaras, *Ἡ εἰκονολογία τοῦ Θεοδώρου Στουδίτη* (cité n. 3), p. 279-297.
26. Éd. et trad. Speck, *Jamben* (cité n. 19).
27. Sur ce monastère, voir M.-F. Auzépy, O. Delouis, J.-P. Grélois et M. Kaplan, À propos des monastères de Mèdikion et de Sakkoudion, *REB* 63, 2005, p. 183-194.
28. Sur l'assemblage des poèmes de Théodore par le moine Denys le Stoudite, voir M. D. Lauxtermann, *Byzantine Poetry from Pisides to Geometres. Texts and Contexts. Volume One*, Vienne 2003 (Wiener Byzantinistische Studien 24-1), p. 71-72.
29. Voir l'analyse de P. Speck, Ein Heiligenbilderzyklus im Studios-Kloster um das Jahr 800, dans *Actes du XIIe congrès international d'études byzantines (Ochrid, 10-16 septembre 1961)*, 3, Belgrade 1964, p. 333-344.

mon âme »[30] ; par analogie, parce que cette épigramme ne diffère pas des autres dans sa construction, on peut supposer qu'il en allait de même pour le reste du cycle. Une épigramme sur l'église de Sakkoudion a justement été conservée un peu plus loin dans ce corpus, au sein d'un cycle consacré à des édifices sacrés. Le titre est un peu mystérieux, mais il s'agit clairement d'une dédicace :

90. *Sur le Tétrakamaron*

Tu as été vue comme une œuvre merveilleuse, très belle.
Comme à une chose animée je te parle, église.
Tu portes en toi une série d'icônes,
Indicible vision de ce que l'on voit au ciel.
Reçois [cette église], gloire des Apôtres,
Bienheureux évangéliste, théologien,
Et à ceux qui par amour pour toi l'ont construite
Accorde la grâce et le pardon de leurs fautes[31].

La mention de bâtisseurs ne dissimule pas le maître d'œuvre, Théodore lui-même. Le texte utilise le mot *tétrakamaron* pour caractériser une église : on y a vu l'indice d'une construction à plan en croix, avec voûte, un type proche de l'église à coupole en croix inscrite. Cyril Mango et Ihor Ševčenko, lors de leur exploration de la côte sud de la mer de Marmara, avaient apporté la preuve de l'existence, dès la fin du VIII^e^ et le début du IX^e^ siècle, d'églises en croix grecque inscrite à coupole[32], mais c'est Vincenzo Ruggieri qui a rapproché le mot *tétrakamaron* des plans relevés à Fatih Camii (Tirilye), Pélékétè et Kurşunlu[33] : le mot rare de *tétrakamaron*, uniquement connu par un traité de géométrie attribué à Héron d'Alexandrie[34], définissait pour Théodore cette nouvelle architecture d'une église à quatre voûtes en berceau dessinant une croix, dotée d'une coupole centrale sur pendentifs et reposant sur quatre colonnes.

30. Théodore Stoudite, Épigramme 62[2], éd. Speck, *Jamben* (cité n. 19), p. 218 : ὁρῶν σε γραπτὸν φωτιοῦμαι τοὺς νόας.

31. Théodore Stoudite, Épigramme 90, *ibid.*, p. 244 : Εἰς τὸ Τετρακάμαρον / Θαυμαστὸν ὤφθης ἔργον, ὡραῖον πάνυ· / ὡς ἐμψύχῳ δὲ προσλέλεγμαί σοι, νεώς· / φέρεις γὰρ ἔνδον εἰκόνων θεωρίαν, / ἄρρητον ὄψιν τῶν ἄνω θεαμάτων. / Αὐτὸν δέχοιο, τῶν ἀποστόλων κλέος, / Εὐαγγελιστὰ παμμάκαρ, Θεολόγε· / καὶ τοῖς πόθῳ σοι τοῦτον ἐξηγερκόσιν / χάριν παράσχου καὶ λύσιν τῶν πταισμάτων.

32. C. Mango et I. Ševčenko, Some Churches and Monasteries on the Southern Shore of the Sea of Marmara, *DOP* 27, 1973, p. 235-277.

33. V. Ruggieri, *Byzantine Religious Architecture (582-867): its History and Structural Elements*, Rome 1991 (OCA 237), p. 138-141 et la conclusion p. 182-183 ; voir aussi V. Ruggieri, *L'architettura religiosa nell'Impero Bizantino (fine VI-IX secolo)*, Messine 1995, p. 43.

34. Le mot n'est attesté auparavant que dans le traité de géométrie des *Stereometrica* attribué par la tradition à Héron d'Alexandrie (I^er^ s. ap. J.-C.). On y trouve des formules de calcul de volumes, comme celui du *tétracamaron*, volume à quatre voûtes : *Heron Alexandrinus*, éd. J. L. Heiberg, *Heronis Alexandrini opera quae supersunt omnia*, V, Leipzig 1914 [réimp. 1976], p. 78[14.23], 84[15] (trad. all. : « Vierdewölbe », p. 79 et 85).

Théodore participa à l'élaboration de la décoration de l'église de Sakkoudion. Les témoignages de l'hagiographie sont unanimes, tel celui de la *Vie* B, composée vers 868[35] :

> Obéissant aux instructions du grand Platon, [Théodore] construisit aussi une chapelle sous le vocable de Jean le Théologien, Fils du tonnerre, qui présentait la forme du ciel en relief ; non seulement il fit s'épanouir dans les parties hautes une ornementation multicolore et procura pour ceux qui la fréquentaient une demeure surprenante de beauté, mais encore il fit resplendir le sol de mosaïques chatoyantes et brillantes, de sorte que leurs pieds mêmes jouissaient de l'éclat des pierres.[36]

Ce document confirme que l'église de Sakkoudion était une église à coupole et évoque déjà le topos de l'*ouranos épigeios*, du « ciel sur la terre », des *ekphraseis* d'églises d'époque ultérieure. Mais l'épigramme 90 de Théodore déjà citée, qu'il faut ici rapprocher de la *Vita*, démontre l'existence conjointe d'une « série d'icônes » (*eikonôn théôria*) à Sakkoudion. De ces épigrammes 61 à 84 et de l'épigramme 90, Paul Speck avait tiré la conclusion suivante : à Sakkoudion, Théodore, en tant que maître d'ouvrage, aurait réalisé un cycle d'images associées à des épigrammes inscrites, où l'évangéliste Jean aurait eu la première place. Après son installation dans la capitale à Stoudios, Théodore aurait fait répéter cet ensemble de figu es mais en l'élargissant, ajoutant les images du Précurseur (épigramme 61) et de saint Dios (épigramme 84), nom d'un important monastère de Constantinople. *In fin* , les saints représentés à Sakkoudion puis à Stoudios auraient été : Jean-Baptiste (ajout constantinopolitain), Jean le Théologien, Paul l'Apôtre, Zacharie, Denys, Basile de

35. Sur les dates respectives des *Vies* de Théodore, voir D. Krausmüller, The *Vitae* B, C, and A of Theodore the Stoudite. Their Interrelation, Dates, Authors and Significance for the History of the Stoudios Monastery in the Tenth Century, *An. Boll.* 131, 2013, p. 280-298 ; voir aussi notre présentation de ces *Vies* dans O. Delouis, La Vie métrique de Théodore Stoudite par Stéphane Mélès (*BHG* 1755m), *An. Boll.* 132, 2014, p. 2154, ici p. 23-24.

36. *Vie* B de Théodore Stoudite (*BHG* 1754), éd. A. Mai, *Novae patrum bibliothecae*, VI-2, Rome 1853, p. 291-363 ; repris dans PG 99, col. 233-328, ici col. 244B (trad. inédite de T. Matanseva). Voici quelques variantes : selon la *Vie* A, rédigée elle aussi dans un milieu stoudite, « Théodore, encouragé par la foi de celui qui le lui avait prescrit [Platon], mène la construction de l'église avec magnificence et élégance. Tout était brillant et se trouvait plaire aux yeux, tant dans la toiture que dans les nefs et dans les pendentifs. La joie et le plaisir étaient plus grands encore à la vue du sol de l'église qui avait été réalisé avec des couleurs variées et des tessères de différentes sortes, et il resplendissait comme l'éclat du soleil pour tous ceux qui y pénétraient » (*Vie* A de Théodore Stoudite [*BHG* 1755], éd. J. de la Beaune in J. Sirmond, *Opera varia*, V, Paris 1696, p. 1-79 ; Venise, 1728, p. 1-62 ; repris dans PG 99, col. 113-232, ici col. 125B). Pour la *Vie* C, « Lorsque son oncle Platon lui demanda d'ériger à Sakkoudion un oratoire dédié à saint Jean le Théologien, de nombreux hommes pieux furent heureux, comme il est naturel, de participer aux dépenses, et il se mit à l'œuvre avec une grande foi et un grand zèle. Il fit en sorte que l'église fût grande et belle ; non seulement il décora le plafond et les pendentifs aux côtés égaux de tessères variées aux couleurs resplendissantes, mais il rendit même le sol éblouissant par la diversité des marbres et l'éclat des pierres » (*Vie* C de Théodore Stoudite [*BHG* 1755d], éd. V. V. Latyšev, Vita S. Theodori Studitae in codice Mosquensi musei Rumianzoviani n° 520, *Византийский Временник* 21, 1914, p. 258-304, ici p. 263[29-35]).

Césarée, Grégoire le Théologien, Grégoire le Thaumaturge, Épiphane, Ignace le Théophore, Athanase d'Alexandrie, Jean Chrysostome, Cyrille de Jérusalem, Grégoire de Nysse, Théodore le Sykéôte, Antoine le Grand, Hilarion, Euthyme, Sabas, Dalmate, Pacôme, Arsène, Théodose et Dios (autre ajout lié à la présence de Théodore dans la capitale)[37].

Il est dès lors légitime de rechercher la source d'inspiration du Stoudite. Théodore aurait-il innové ou bien suivi ou adapté des modèles reçus ? Il est certain que l'higoumène avait en matière picturale des avis tranchés. Dans une lettre datée d'entre 803 et 806, il reproche à un moine stylite nommé Théodule, lequel s'adonne à la peinture, d'avoir peint « des anges crucifiés à la manière du Christ sur des verrières, tandis que le Christ a les traits âgés comme les anges eux-mêmes ». Théodore confirme le jugement de ses informateurs : « Il s'agit d'une chose étrangère et extérieure à la tradition de l'Église, qui ne vient sûrement pas de Dieu mais de son opposant [le Diable], puisque depuis tant d'années et sous tant de Pères saints et théophores, ce type (*idiôma*) n'a jamais connu de pareil exemple. » Le Stoudite donne l'injonction suivante au moine stylite : « La présente innovation, quand bien même elle viendrait d'un ange, l'Apôtre nous enjoint de ne pas la tolérer, lui qui dit quelque part : "même si nous-même ou un ange vous annonçait" – j'ajouterais "et vous transmettait" – "un évangile différent de celui que nous avons annoncé, qu'il soit anathème !" (Ga 1,8). » [38]. Il existe bien, dans l'esprit de Théodore, une tradition iconographique reçue que nul changement ne doit trahir, de même que nulle innovation ne doit affecter l'Évangile.

Pour autant, il est impossible de savoir si Théodore s'appuyait, pour l'ensemble en question, sur un modèle connu. Concernant la disposition des images, Speck avait proposé un rapprochement avec la chapelle de Zénon de l'église Sainte-Praxède de Rome, dont la décoration en médaillons mosaïqués représentant les apôtres fut réalisée en 817-821 à l'initiative du pape Pascal I^er [39]. L'hypothèse est vague et l'ordre des épigrammes (apôtres, pères de l'Église et moines) peut tout au plus suggérer une organisation hiérarchisée des images au sein de l'espace ecclésial : de haut en bas comme à Sainte-Praxède, ou d'est en ouest comme plus tard dans certains décors médiobyzantins. « La seule chose sûre », écrivait Speck, est « l'existence d'un

37. Théodore Stoudite, Épigrammes 61-84, éd. Speck, *Jamben* (cité n. 19), p. 217-239.

38. *Ep.* 15[15-18], éd. Fatouros, *Theodori Studitae Epistulae* (cité n. 9), p. 45 : Ἔφασαν ὅτι « ἀγγέλους ἀνιστόρησεν, καὶ τούτους ἰσότυπον τοῦ Χριστοῦ ἐν τοῖς φεγγίοις ἐσταυρωμένους, αὐτὸν δὲ τὸν Χριστὸν καὶ τοὺς ἀγγέλους γηραλέους ». Καὶ πολλὰ πρὸς τοῦτο φιλοπευστῶν οὐκ ἠδυνήθην αὐτοῖς ἀντιφθέγξασθαι· εἴροντο γὰρ ξένον τι καὶ ἀλλότριον τῆς παραδόσεως τῆς ἐκκλησίας εἰργάσθαι καὶ πάντως οὐχ ὑπὸ θεοῦ ἀλλ' ὑπὸ τοῦ ἐναντίου εἶναι τὸ πρᾶγμα, ἐπὰν ἐν τοσούτοις ἔτεσιν καὶ τοσούτοις θεοφόροις καὶ ἁγίοις πατράσιν οὐχ ὑποδειγματίσθη τοῦτο τὸ ἰδίωμα. Τὸ γὰρ νῦν καινοτομούμενον, κἂν ἐξ ἀγγέλου ἐστίν, ἀσφαλίζεται ἡμᾶς ὁ ἀπόστολος μὴ δέχεσθαι, λέγων που, κἂν ἡμεῖς αὐτοὶ ἢ ἄγγελος εὐαγγελίζεται (προσθήσω, καὶ παραδίδωσιν) παρ' ὃ εὐηγγελισάμεθα, ἀνάθεμα ἔστω (Ga 1,8). Le mot φεγγίον, que nous traduisons ici par « verrière », a un sens incertain. Ce passage est également relevé par Mango, *The Art of the Byzantine Empire* (cité n. 18), p. 175, et Marin, *Saint Théodore* (cité n. 18), p. 74-75 ; voir encore *PmbZ*, n^o 7983.

39. Speck, Ein Heiligenbilderzyklus (cité n. 29), p. 340. Sur la décoration de cette église, voir par exemple R. Wisskirchen, *Das Mosaikprogramm von S. Prassede in Rom. Ikonographie und ikonologie*, Münster 1990 (JAC. Ergänzungsband 17).

cycle d'images dans le Stoudios et d'une décoration correspondante dans l'église de Sakkoudion »[40].

Oralité et catéchèse de l'image

Quelle qu'ait été l'inspiration de Théodore pour concevoir la décoration de l'église de Sakkoudion et de Stoudios, la présence d'images commentées suppose l'usage de la parole, qui permet de dire et de faire dire à l'image ce qui doit être vu et compris. L'épigramme anime l'icône et la rend actrice d'une expérience sensible. En voici deux premiers exemples :

61. *Sur le Précurseur*
Je suis l'icône du saint Précurseur
et ceux qui avec ardeur me vénèrent dignement,
(me) rendant honneur comme à lui-même,
je les garde saufs de l'erreur des hérétiques[41].

62. *Sur saint Jean le Théologien*
Fils du tonnerre, éclair du Verbe,
en te regardant représenté j'éclaire mes pensées ;
toi qui as allumé la torche des paroles incorruptibles,
tu parviens à libérer le monde des obscurités de l'erreur[42].

Un dialogue s'engage donc, qui postule une valeur didactique, voire catéchétique, de l'icône, laquelle parle à la première personne, comme à nouveau dans les deux exemples suivants :

36. *Autre [sur la sainte Théotokos]*
Sur mon avant-bras je porte représenté l'enfant
semblable à ma chair maternelle, le Christ tout-puissant,
Lumière de l'incorruption qui resplendit
et libère le monde de l'erreur des démons[43].

39. *Sur l'icône du Christ*
Je suis représenté en image, bien qu'étant Dieu par nature,
parce que je suis également mortel par essence ;

40. Speck, Ein Heiligenbilderzyklus (cité n. 29), p. 339.
41. Théodore Stoudite, Épigramme 61, éd. Speck, *Jamben* (cité n. 19), p. 217 : Εἰς τὸν Πρόδρομον / Εἰκὼν ὑπάρχω τοῦ σεβαστοῦ Προδρόμου / καὶ τοὺς πόθῳ με προσκυνοῦντας ἀξίως, / ὡς εἰς ἐκεῖνον τὴν τιμὴν ποιουμένους, / σώους φυλάττω αἱρετιζόντων πλάνης.
42. Théodore Stoudite, Épigramme 62, *ibid.*, p. 218 : Εἰς τὸν ἅγιον Ἰωάννην τὸν Θεολόγον / Βροντῆς τὸν υἱόν, ἀστραπὴν τὴν τοῦ Λόγου, / ὁρῶν σε γραπτὸν φωτιοῦμαι τοὺς νόας· / σὺ γὰρ προσάψας πυρσὸν ἀφθάστων λόγων / φθάνεις λύσαι τὸν κόσμον ἐκ σκότους πλάνης.
43. Théodore Stoudite, Épigramme 36, *ibid.*, p. 185 : Ἄλλο / Ἐπ' ὠλένης μου μητρόμοιόν μοι βρέφος, / τὸν παντάνακτα Χριστόν, ἐγγράφως φέρω, / τὸ φῶς ἀπαστράπτοντα τῆς ἀφθαρσίας / καὶ κόσμον ἐξαίροντα δαιμόνων πλάνης.

et je suis partout vénéré dans mon ombre
sans pour autant en acquérir une moindre gloire[44].

Ainsi l'icône selon Théodore n'est pas définie seulement extérieurement et objectivement mais intérieurement et subjectivement, étant actrice de sa propre définition. Le poète médiateur, qui s'en fait le porte-parole, permet à l'observateur et au lecteur d'entrer en interaction avec son support[45].

Cette démarche pourrait bien n'être qu'un tour poétique ; elle invite à rechercher plus avant le lien entre image et oralité chez Théodore Stoudite. Pour ce faire, un détour par la figu e de saint Jean-Baptiste est nécessaire. Celui-ci occupe en effet une place à part dans la dévotion de Théodore, qui n'écrivit pas moins de trois oraisons consacrées au Précurseur, prononcées devant ses moines, chacune pour une fête liturgique spécifique. La première, *Sur la nativité du Baptiste* (*BHG* 843), fut probablement composée pour être lue un 24 juin[46]. Datée d'avant 814, elle adopte un plan qui sera à peu près celui des deux autres : revue des prophètes de l'Ancien Testament, éloge de Jean-Baptiste qui les dépasse pour ne s'effacer que dans le Christ, récit de la conception d'Élisabeth et Visitation d'après l'évangile de Luc (Lc 1). Le second texte de Théodore a pour titre *Sur la décollation du Baptiste* (*BHG* 864) [47] : rédigé pour un 29 août, il offre le même schéma : un exposé sur les prophètes de l'Ancien Testament, puis un commentaire de l'évangile de Matthieu (Ma 14) sur la mort du Baptiste. Le troisième et dernier texte a été édité avec le titre : *Sur la troisième invention du vénérable chef du saint Précurseur*[48] (*BHG* 842), chose délicate puisque cette invention date de plus de vingt ans après la mort de Théodore, sous le patriarcat d'Ignace (probablement sous son premier patriarcat, entre 847 et 858). François Halkin a toutefois compris que ce texte qui traite du Baptiste et non pas de l'invention de la relique du chef du Précurseur, avait tardivement été assigné «*pour* la [fête de la] troisième invention», à savoir le 25 mai[49]. Le texte est donc antérieur et bien de la main de Théodore. Son plan est d'ailleurs comparable : un excursus vétérotestamentaire suivi de considérations sur Hérode.

C'est le second de ces textes qui nous retiendra ici, car Théodore y loge un épisode fort singulier où l'image acquiert une valeur à la fois catéchétique et sensible :

44. Théodore Stoudite, Épigramme 39, *ibid.*, p. 188 : Εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ / Ἐξεικόνισμαι, κἂν Θεὸς πέλω φύσει, / εἰμι καὶ βροτὸς κατ' οὐσίαν· / καὶ τῇ σκιᾷ μου προσκυνοῦμαι παντί που, / μήπω μερισμὸν τοῦ κλέους προσλαμβάνων. Sur l'icône comme ombre du divin, voir *supra*.

45. Sur l'interaction entre l'épigramme et son lecteur, voir H. Maguire, *Image and imagination. The Byzantine epigram as evidence for the viewer response*, Toronto 1996, notamment p. 24-25.

46. Théodore Stoudite, *Sur la nativité du Baptiste* (*BHG* 843), PG 99, col. 748-757.

47. Théodore Stoudite, *Sur la décollation du Baptiste* (*BHG* 864), PG 99, col. 757-772.

48. C. Dufresne Du Cange, *Traité historique du chef de saint Jean-Baptiste*, Paris 1666, p. 254-264 = *Acta Sanctorum*, Junii IV, Anvers 1707, p. 736-739.

49. F. Halkin, Théodore Studite et la 3e invention de la Tête du Précurseur, *RESEE* 7, 1969, p. 91-93.

Ses disciples s'approchant, dit [l'Évangile], *vinrent prendre le corps et ils l'ensevelirent* (Ma 14,12). Regarde, toi qui souhaites apprendre, la mise au tombeau du juste mise en images (*eikonographouménè*), et blâme les iconoclastes comme ennemis de la vérité. Plaçant bien nettement cette représentation (*historia*) sous tes yeux, retires-en ce qui est utile : comment le saint enferré est extrait de sa prison, comment le scélérat étend l'épée d'un air cruel vers le saint chef, comment la tête myrophore tranchée est remise à Hérodiade la corybante, comment le saint corps est enseveli de la main de ses propres disciples, au bord des larmes, l'âme en peine, se tenant alignés autour [du corps], l'un lui touchant les pieds, l'autre rajustant la tête au reste de la dépouille, un autre encensant et chantant l'office des mo ts.

C'est là que je me tiens, ô mes auditeurs, par une vision de l'esprit, et je vois la mise au tombeau du juste se déroulant en paix, selon ce qui est écrit (cf. Is 57,2). Je regarde ce visage angélique, dont les yeux sont comme deux astres qui se sont couchés et dont l'aspect reflète le regard du Christ ; il ne respire plus l'énergie vitale, [qui est] passagère, mais il exhale au plus haut point le parfum de la grâce divine. J'embrasse ces saintes mains dont le toucher n'a pas été touché par le péché, et dont le doigt a montré aux hommes celui qui enlève le péché du monde. Je me prosterne devant ces beaux pieds par lesquels ont été annoncés les biens à ceux qui sont sur terre, et par lesquels a été ouverte la route de la venue du seigneur. Puissé-je vénérer encore cette sainte chaîne par laquelle a été attaché l'ange très honoré parmi les hommes ! Puissé-je [vénérer] encore le vénérable plateau sur lequel a été déposée la très vénérable tête, plus précieuse que l'or ! Et si je trouvais même le couteau assassin qui a tranché la sainte gorge, je ne le laisserais pas sans être vénéré, ni le sol sur lequel a été emprisonné le trésor, si je le rencontrais, je me garderais de ne pas l'embrasser comme vecteur de la grâce. Ô bienheureux tombeau et pierre non amère, qui renferme ce corps trois fois saint, disposé sur un amoncellement d'émeraudes et de perles !

C'est là que se tenait le groupe des disciples de façon visible, la foule des anges de façon invisible, qui l'honorent, le bénissent, l'accompagnent vers le ciel et le conduisent à la félicité sans fin, celui qui pourrait en son corps être appelé ange [i.e., messager], le sincère ami du Seigneur, celui qui conduit l'Époux, la lampe toujours allumée de la lumière ineffable, la voix vivante du grand Verbe, le plus haut des prophètes, le plus grand parmi ceux que les femmes ont engendrés. Voilà donc, comme il a été dit, la paisible mise au tombeau du juste, source d'allégresse, salutaire pour le monde ![50]

50. Théodore Stoudite, Sur la décollation du Baptiste (cité n. 47), col. 768-769 : η´. Καὶ προσελθόντες, φησίν, οἱ μαθηταὶ αὐτοῦ, ἦραν τὸ σῶμα, καὶ ἔθαψαν αὐτό. Ὅρα μοι, ὦ φιλοΐστωρ, εἰκονογραφουμένην τὴν ταφὴν τοῦ δικαίου, καὶ τοὺς μὲν εἰκονομάχους ἐπιρράπιζε ὡς ἀληθείας ἐχθρούς· ἐναργῶς δὲ ὑπ' ὄψιν λαμβάνων τὴν ἱστορίαν, πορίζου τὸ ὠφέλιμον· πῶς ἐκ φυλακῆς αἴρεται ὁ ἅγιος σιδηροδέσμιος· πῶς ὁ παλαμναῖος ἐντείνει τὸ ξίφος ἀπηνοειδῶς κατὰ τῆς ἱερᾶς κορωνίδος· πῶς ἀποτμηθεῖσα ἡ μυροφόρος κάρα ἐπιδέδοται τῇ κορυβαντιώσῃ Ἡρωδιάδι· ὅπως δὲ θάπτεται τὸ ἱερὸν σῶμα χερσὶ τῶν οἰκείων μαθητῶν, οἱονεὶ δακρυόντων, ψυχαλγούντων, στοιχηδὸν περιϊσταμένων· καὶ τοῦ μὲν ἐφαπτομένου ποδῶν, τοῦ δὲ τὴν κεφαλὴν ἐφαρμόζοντος τῷ λοιπῷ σκήνει, ἑτέρου θυμιῶντος καὶ τὰ ἐπικήδεια ἐπιψάλλοντος.

Ἐκεῖ εἰμί, ὦ ἀκροαταί, τῇ διανοητικῇ θεωρίᾳ, καὶ βλέπω τὴν ταφὴν τοῦ δικαίου ἐν εἰρήνῃ οὖσαν κατὰ τὸ γεγραμμένον· ὁρῶ τὸ ἀγγελικὸν ἐκεῖνο πρόσωπον, οὗ οἱ ὀφθαλμοὶ ὡς δύο φωστῆρες δύσαντες, καὶ οὗ τὸ ὅλον εἶδος τῆς ὄψεως χριστοφανῶς [*pro* χρηστοφανῶς] ἀποτετύπωται·

Ce document est resté quasi inconnu des spécialistes des images et seul l'abbé Eugène Marin dans une biographie de vulgarisation du Stoudite publiée en 1905 s'était étonné de la correspondance qu'il constatait avec le *Manuel de la peinture* de Denys de Fourna (XVIIe-XVIIIe s.)[51] : Marin pensait pouvoir conclure, « de cette parfaite concordance, que les procédés artistiques de Stoudios avaient une autorité particulière d'influence et […] contribuèrent peut-être à fi er le code de peinture religieuse à Byzance »[52]. Sans aller aussi loin, soulignons que l'usage de l'image dans un texte de nature catéchétique est extrêmement rare à Byzance. Dans la *Vie* légendaire de Pancrace de Taormine (*BHG* 1410), du VIIIe siècle, le saint utilise, pour décorer son église et christianiser les habitants de Sicile, des planches illustrées sur un support de parchemin, que l'on peut déplier, qui représentent des scènes de la vie du Christ et les portraits de ce dernier et de l'apôtre Pierre[53]. L'image peut aussi être peinte pour célébrer un miracle contemporain : dans l'*Encomion des miracles du saint hiéromartyr Thérapon* (*BHG* 1797-1798), son auteur, André de Crète, rapporte qu'au sanctuaire constantinopolitain de la Théotokos *tès Elaias*, où les malades pratiquaient l'incubation, un certain Phlôrinos, d'origine italienne, fut miraculeusement guéri et vit ses démons expulsés comme en fumée. Pour perpétuer le souvenir de l'événement, « il fit représenter la victoire sur sa souffrance et sa libération sur des planches à la cire »[54], expression qui désigne bien la technique de l'encaustique.

ἄπνουν μὲν τῆς ἐπικήρου ζωτικῆς ἐναργείας, εὔπνουν δὲ ὅτι μάλιστα τῇ τῆς θείας χάριτος μυρωδίᾳ· ἀσπάζομαι τὰς ἱερὰς χεῖρας ἐκείνας, ὧν ἡ ἁφὴ ἀνέπαφος τῇ ἁμαρτίᾳ, καὶ ὧν τῷ δακτύλῳ ὁ αἴρων τὴν ἁμαρτίαν τοῦ κόσμου τοῖς ἀνθρώποις καθυπεδείχθη· προσκυνῶ τοὺς ὡραίους πόδας ἐκείνους, ὧν τὸ εὐαγγελίζεσθαι τὰ ἀγαθά τοῖς ἐπὶ γῆς, καὶ δι' ὧν προκατηρτίσθη ἡ ὁδὸς τῆς τοῦ Κυρίου παρουσίας· παρίτω μοι πρὸς προσκύνησιν καὶ ἡ τιμία ἅλυσις ἐφ' ᾗ ἐδεσμήθη ὁ πολυτίμητος ἐν ἀνθρώποις ἄγγελος· παρείτω μοι καὶ ἡ σεβασμία πίναξ, ἐφ' ᾗ ἐπετέθη ἡ χρυσίου τιμαλφεστέρα πανσέβαστος κάρα· οὐδέ γε τὴν μάχαιραν τοῦ παλαμναίου τὴν διελάσασαν κατὰ τοῦ ἱεροῦ τραχήλου εἰ εὕροιμι, ἀπροσκύνητον ἐάσαιμι, οὐδέ γε τοὔδαφος ὑφ' οὗ ἐφρουρήθη ὁ θησαυρὸς εἰ ἐπέτυχον, μὴ οὐχὶ προσεπτυξάμην ὡς μεταδοτικὸν χάριτος. Ὦ μακάριε τάφε καὶ οὐ πικρὲ λίθε, ὃς ἔχεις τὸ τρισμακάριον ἐκεῖνο σκῆνος, ὑπὲρ σμαράγδων καὶ μαργάρων σωρείας ἔνδον συνειλημμένον.

Ἐκεῖ τοιγαροῦν παρῆν ὁρατῶς μὲν ὁ τῶν μαθητῶν ὅμιλος, ἀοράτως δὲ ἀγγέλων πληθύς, τὸν ὁμώνυμον αὐτὸν ἄγγελον ἐν σώματι, τὸν τοῦ Κυρίου φίλον γνήσιον, τὸν νυμφαγωγὸν τοῦ νυμφίου, τὸν ἀείφωτον λύχνον τοῦ ἀφράστου φωτός, τὴν ζῶσαν φωνὴν τοῦ μεγάλου λόγου, τὸν προφήτου περισσότερον, τὸν μείζονα ἐν γεννητοῖς γυναικῶν εὐφημούντων, γεραιρόντων, ἀναγόντων πρὸς οὐρανὸν, καὶ εἰς τὴν ἀγήρω χαρὰν ἀποκομιζόντων· τοιαύτη μὲν οὖν ὡς εἴρηται εἰρηναία ἡ ταφὴ τοῦ δικαίου, ἀγαλλιάσιμός τε καὶ τῷ κόσμῳ σωτήριος.

51. Voir aujourd'hui G. KAKAVAS, *Dionysios of Fourna (c. 1670-c. 1745). Artistic Creation and Literary Description*, Leyde 2008.
52. MARIN, *Saint Théodore* (cité n. 18), p. 77-78.
53. C. J. STALLMAN-PACITTI et J. BURKE (éd. et trad.), *The Life of saint Pankratios of Taormina*, Leyde / Boston 2018 (Byzantina Australiensia 22), p. 82-83 (… τοὺς πίνακας, οὓς ἦν ἱστορήσας ὁ Ἰωσὴφ, ἀναπτύξας ὑπέδειξεν αὐτοῖς…) et p. 136-137 (… τὰς μεμβράνας τὰς ἐν ἱστορίᾳ οὔσας καὶ τὰς εἰκόνας…). Je remercie Anna Lampadaridi de m'avoir signalé ces extraits. Notons que Théodore connaissait cette *Vie*, ainsi qu'en attestent les *Ep.* 221^{101}, 386^{61}, 532^{3-4}, éd. FATOUROS, *Theodori Studitae Epistulae* (cité n. 9), p. 346, 536, 799.
54. *Laudatio de miraculis s. Therapontis* (*BHG* 1797-1798), éd. L. DEUBNER, *De incubatione: capita quattuor*, Leipzig 1900, p. 120-134, ici p. 126^{22}-127^{23} : τοῦ τε πάθους καὶ τῆς ἐλευθερίας τὸν θρίαμβον ἐγκήροις ἐστηλίτευσε πίναξιν. Le manuscrit M de l'apparat (Messina, Biblioteca

Mais l'icône n'est ici qu'un ex-voto, un support narratif fi e dont on ignore si un discours catéchétique général pouvait en donner une explication édifiante. La recherche sur ce point est un peu vaine, et en Occident même les mentions d'images matérielles comme support homilétique sont à rechercher au Moyen Âge tardif, le plus souvent dans les textes vernaculaires[55].

Le support que Théodore utilisait et commentait pour ses auditeurs était donc composé d'au moins quatre images de la vie du Précurseur, ou bien d'une unique scène représentant les quatre étapes décrites, à savoir : l'emprisonnement, la décollation, la remise de la tête, la mise au tombeau (ἡ φυλάκισις, ὁ ἀποκεφαλισμός, ἡ παράδοσις κεφαλῆς, ὁ ἐνταφιασμός). Angéliki Katsioti, qui a consacré une étude aux scènes de la vie et au cycle iconographique de saint Jean le Précurseur dans l'art byzantin, rappelle que l'iconographie de la vie du Précurseur provient de trois sources, les évangiles, les récits apocryphes sur l'enfance du saint et les récits d'inventions de la tête du Baptiste[56]. Le catalogue dressé par l'auteur relève 62 cycles préservés, dont 55 sont des représentations murales, quatre des icônes, et trois des ménologes métaphrastiques enluminés. Ceci donne trois catégories possibles et quelques proportions : à quel support pouvait donc ici renvoyer Théodore, et à une date aussi haute ?

L'archéologie n'a hélas presque rien apporté à notre connaissance de l'iconographie de l'église Saint-Jean-Baptiste de Stoudios. Ni les fouilles russes de 1906 à 1909, qui mirent à jour des éléments de mosaïque à la base du mur de l'abside ainsi qu'un décor mosaïqué dans la partie orientale de la nef, à vingt centimètres sous le sol[57], ni les sondages autrichiens menés en 1979, qui révélèrent des motifs profanes dans la strate la plus basse des substructions étudiées, appartenant sans doute à un édifice

Regionale Universitaria, S. Salv. 29, xiv^e s.) ajoute après θρίαμβον : κηροπλαστικὰς εἰκόνας, confirmant l'interprétation. On rapprochera le mot ἐγκήροις d'un passage du patriarche Nicéphore I^er, *Refutatio et eversio definitionis synodalis anni 815*, éd. J. Featherstone, Turnhout 1997 (CCSG 33), chap. 83, p. 144^23-25 : ὁ οὖν ζωγράφος λαβὼν ἐγκηρότατα χρώματα ἀνθητὰ ἐζωγράφησε τὴν εἰκόνα τοῦ κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ. Voir sur cet épisode M.-F. Auzépy, *L'hagiographie et l'iconoclasme byzantin. Le cas de la* Vie d'Étienne le Jeune, Aldershot 1999 (Birmingham Byzantine and Ottoman Monographs 5), p. 140.

55. Voir A.T. Thayer, Medieval Sermon Studies since *The Sermon*: A Deepening and Broadening Field, *Medieval Sermon Studies* 58, 2014, p. 10-27, avec quelques remarques sur l'image dans le sermon p. 23-24 (exemple de Bernardin de Sienne en 1427). Voir également R.D. Schiewer, '*darumbe ist och daz gemælde gemachot, daz der mensche sin herce vinde*'. Die Bildkatechese in der deutschen Predigt des Mittelalters, dans *Die Predigt im Mittelalter zwischen Mündlichkeit, Bildlichkeit und Schriftlichkeit. La prédication au Moyen Âge entre oralité, visualité et écriture*, éd. R. Wetzel et F. Flückiger, Zurich 2010 (Medienwandel, Medienwechsel, Medienwissen 13), p. 85-107, qui relève la presque absence de l'image dans les sermons latins mais son apparition plus fréquente dans l'homilétique de langue allemande à partir de la fin du xii^e jusqu'au xiv^e siècle.

56. A. Katsioti, *Οι σκηνές της ζωής και ο εικονογραφικός κύκλος του Αγίου Ιωάννη Προδρόμου στη βυζαντινή τέχνη*, Athènes 1998.

57. Отчетъ о дѣятельности Русскаго Археологическаго нститута въ Констангинополѣ въ 1906 году [Compte rendu de l'Institut Archéologique Russe à Constantinople pour l'année 1906], *IRAIK* 14, 1909, p. 195-203, ici p. 199-200 ; [… pour l'année 1907], *ibid.*, p. 204-233, ici p. 223 ; [… pour l'année 1908], *ibid.*, p. 234-252, ici p. 249-251 ; [… pour l'année 1909], *IRAIK* 15, 1911, p. 240-258, ici p. 250-258.

antérieur[58], n'ont produit de témoignages significatifs, et quant au seul voyageur, Ruy Gonzáles de Clavijo, qui a vaguement décrit des mosaïques en 1403 dans un édifice longtemps pris pour l'église de Stoudios, son témoignage est aujourd'hui révoqué en doute[59].

Après Théodore, le meilleur témoignage sur la décoration de l'église de Stoudios est en fait littéraire : il s'agit d'une *ekphrasis* de 57 vers dodécasyllabiques composée au x^e siècle par Jean le Géomètre, laquelle suit, dans la description de l'intérieur de l'édifice, une progression d'ouest en est[60]. Relevant d'abord la qualité des pierres aux murs, des colonnes, du pavement et du plafond, le poète concentre ensuite l'attention sur ce qui constitue pour lui le chef-d'œuvre de l'église, à savoir la décoration de l'abside :

> Vois en hauteur la section d'une sphère en or, scintillante d'une grande lumière, où sont rassemblées toutes les couleurs des tessères, comme disposée dans un corps parfait.[61]

Jean détaille alors la scène qui y est représentée :

> Le Christ est celui-ci, dont le trône est l'axe du ciel. Celle-là est la mère, dont le fruit est seul à être pur. Celui-ci [Jean-Baptiste] est la lampe dont le mot est lumière et chemin. Ceux-là [les anges] sont flamme, âme, esprit, lumière, feu et épée. Je laisse de côté les armées de séraphins aux mille yeux, je laisse de côté le char des chérubins ardents et autres choses terribles à décrire et à voir.[62]

Comme l'a bien relevé Warren Woodfin, il s'agit d'une scène de *Déèsis* où le Christ est entouré de la Vierge et du Précurseur, nommé « lampe » (*lychnos*) d'après l'évangile de Jean[63], qu'il propose de dater d'après le rétablissement des images en 843.

58. U. Peschlow, Die Johanneskirche des Studios in Istanbul. Bericht über die jüngsten Untersuchungsergebnisse, *JÖB*, 32/4, 1982, p. 429-434 ; un résumé fut préalablement publié par A. Peschlow, Recent Archaological Research in Turkey, *AnatSt* 30, 1980, p. 218-219.

59. Ruy Gonzáles de Clavijo, *Embajada a Tamorlán*, éd. F. López Estrada, Madrid 1943, p. 40-41. Contrairement à l'opinion reçue, l'édifice décrit ne serait pas l'église de Stoudios mais celle du Dihippion, selon J.-P. Grélois, Note sur la disparition de Saint-Jean au Dihippion, *REB* 64-65, 2006-2007, p. 369-372, ici p. 371-372.

60. Jean le Géomètre, *Εἰς τὸν ναὸν τὸν Στουδίου*, éd. J. A. Cramer, *Anecdota graeca e codd. manuscriptis bibliothecae regiae parisiensis*, IV, Oxford 1841 (réimp. Hildesheim 1977), p. 306-307 (= PG 106, col. 942B-944B). Voir sur ce texte l'importante étude de W. Woodfi , A Majestas Domini in Middle-Byzantine Constantinople, *CArch.* 51, 2003-2004, p. 45-54 (avec reproduction du texte grec et traduction anglaise). Le poème, en dodécasyllabes, ne fait pas partie de ceux édités et traduits par E. M. Van Opstall, *Jean Géomètre, Poèmes en hexamètres et en distiques élégiaques. Edition, traduction, commentaire*, Leyde / Boston 2008.

61. Jean le Géomètre, *Εἰς τὸν ναὸν τὸν Στουδίου* (cité n. 60), v. 34-37 : … τμῆμα δὲ σφαίρας βλέπε / ἄνωθεν χρυσοῦν, φῶς ἀπαστράπτων μέγα / οὗ συνδραμοῦσα πᾶσα χροιὰ ψηφίδων, ὡς ἓν τελοῦσα σῶμα συντεθειμένον.

62. *Ibid.*, v. 44-50 : Χριστὸς μὲν οὗτος, οὗ θρόνος λαμπρὸς πόλος. / Αὕτη δὲ μήτηρ, ἧς μόνης ἁγνῆς τόκος. / Οὗτος δὲ λύχνος, οὗ λόγος φῶς, καὶ τρόπος. / Οὗτοι δὲ φλόξ, νοῦς, πνεῦμα, φῶς, πῦρ καὶ ξίφος. / Ἔω Σεραφὶμ τάγματα μυριομμάτων, / ἐῶ Χερουβὶμ ἅρμα τῶν φλογοτρόφων / καὶ τἆλλα φρικτά, καὶ λέγειν τε καὶ βλέπειν.

63. Jn 5,35 : ἐκεῖνος [Jean-Baptiste] ἦν ὁ λύχνος ὁ καιόμενος καὶ φαίνων.

Si nous laissons à notre tour de côté l'emplacement des anges, des séraphins et des chérubins, nous constatons certes que Jean-Baptiste est représenté dans l'église de Stoudios, mais que son image ne peut fournir le support d'un discours catéchétique sur les épisodes de sa vie et de sa mort. Indiquons pour finir qu'une petite Vierge en mosaïque, conservée au musée Bénaki d'Athènes, laquelle proviendrait de Stoudios selon une tradition difficilement vérifiable, est datée des environs de l'an 1000 – et donc postérieure de deux siècles à Théodore. Elle aurait justement fait partie d'une *Déèsis*, ou encore d'une présentation au Temple[64], mais sa taille interdit d'y voir la Vierge décrite par Jean le Géomètre. En somme, nous ne savons rien d'un cycle de Jean-Baptiste à Stoudios.

Il faudrait donc envisager des parallèles, à commencer par de possibles fresques. L'iconographie égyptienne la plus ancienne semble avoir privilégié les scènes de l'enfance du Baptiste : Fuite d'Elisabeth et Meurtre de Zacharie dans le baptistère de l'église de Dayr Abū Ḥinnis (fin VI^e^-VIII^e^ siècle), que complètent peut-être d'autres scènes relatives au Précurseur à Baouît, d'interprétation difficile (VII^e^-VIII^e^ siècle)[65]. En Cappadoce, on trouve dans la basilique protobyzantine de Çavuşin (V^e^-VI^e^ siècle), probablement dédiée au Précurseur, des peintures mal préservées à droite de l'abside, qui représentent le Banquet d'Hérode et la Mort du Baptiste ; leur datation, placée entre le VII^e^ et le IX^e^ siècle, est cependant controversée[66]. L'église Kubbeli kilise n^o^ 2 de la vallée de Soğanlı (début du X^e^ siècle), toujours en Cappadoce, accueillait au tambour de sa coupole un cycle plus ambitieux sur la vie de Jean-Baptiste, longuement décrit par G. de Jerphanion : Jean et les disciples du Christ (en trois épisodes), Reproches à Hérode, Prédication au Jourdain et Festin d'Hérode, mais ces scènes sont aujourd'hui dégradées[67]. À partir du X^e^ siècle, il semble d'ailleurs que les épisodes

64. Sur cette mosaïque, voir A. Dandraki, dans *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine art*, cat. exp., éd. M. Vassilaki, Milan 2000, n^o^ 40, p. 359 ; *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843-1261*, cat. exp., éd. H. C. Evans et W. D. Wixom, New York 1997, n^o^ 13, p. 47. L'histoire de cette œuvre n'est pas complètement éclairée.

65. G. J. M. Van Loon, "… that the mountain of the holy wilderness may be inhabited…" Saint John the Baptist in Infancy Scenes in the narthex of the Quarry Church of Dayr Abū Ḥinnis, dans A. Łajtar, A. Obłuski et I. Zych (éd.), *Aegyptus et Nubia Christiana. The Włodzimierz Godlewski Jubilee Volume on the Occasion of his 70^th^ Birthday*, Varsovie 2016, p. 257-279 ; J. Maspero, *Fouilles exécutées à Baouît par Jean Maspero*, notes mises en ordre et éditées par É. Drioton, I-II, Le Caire 1931-1943 (Mémoires publiés par les membres de l'Institut français d'archéologie orientale 59), p. 30-31, p. 126-127, pl. XXIX-XXX. Nous devons ces références à Héléna Rochard que nous remercions.

66. G. de Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce. Une nouvelle province de l'art byzantin.* I, 2. *Texte*, Paris 1932, p. 517 ; C. Jolivet-Lévy et N. Lemaigre-Demesnil, *La Cappadoce. Un siècle après G. de Jerphanion*, Paris 2015, I, p. 129 ; II, pl. 128. Nous devons les références sur la Cappadoce à Catherine Jolivet-Lévy que nous remercions également.

67. G. de Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce. Une nouvelle province de l'art byzantin.* II, 1. *Texte*, Paris 1936, p. 298-300 ; *ibid.*, *Planches*, III, Paris 1934, pl. 184 ; C. Jolivet-Lévy, *La Cappadoce médiévale. Images et spiritualité*, Paris 2001 (Les Formes de la nuit), p. 311 ; Jolivet-Lévy et Lemaigre-Demesnil, *La Cappadoce* (cité n. 66), I, p. 264 (les photos anciennes de G. de Jerphanion se trouvent sur le support USB de cet ouvrage).

de la vie du Baptiste se rencontrent essentiellement dans la *prothésis* et dans le *diakonikon*[68], mais il est difficile d'imaginer, pour notre cas, des images cachées dans des annexes liturgiques dès le IX^{e} siècle : la catéchèse, qui en appelle à l'image, exige un espace dégagé, où ni le discours ni la vue n'ont leur étendue ou leur perspective limitées par l'exiguïté et l'accessibilité du lieu[69].

S'il fallait en revenir à l'architecture de l'église de Stoudios – une basilique à trois nefs et à tribunes, d'environ 25 mètres de côté, bâtie au milieu du V^{e} siècle par le consul Stoudios et dédiée dès les origines au Précurseur – on pourrait aussi concevoir un décor plus ancien, un déploiement d'images dans la nef s'apparentant au décor décrit par Grégoire de Nysse au IV^{e} siècle dans son *Enkomion de saint Théodore (Tiron)*. Ce texte, qui procure un parallèle remarquable à celui de Théodore Stoudite, rapporte que dans le *martyrion* de la ville d'Euchaïta, qui abritait les reliques du saint militaire, un peintre avait représenté les épisodes de sa vie au point de faire du décor « comme un livre doué de parole » car, écrit Grégoire, « l'écriture qui s'est tue peut chanter sur les murs »[70].

68. Katsioti, *Οι σκηνές* (cité n. 56), p. 209.

69. Sur l'iconographie de ces annexes liturgiques, voir G. Babić, *Les chapelles annexes des églises byzantines : fonction liturgique et programmes iconographiques*, Paris 1969. Ajoutons que l'église de Stoudios est une basilique de type traditionnel où l'on peine à imaginer l'organisation de ces annexes.

70. Grégoire de Nysse, *De sancto Theodoro* [*BHG* 1760, *CPG* 3183], éd. J. P. Cavarnos, dans *Gregori Nysseni Sermones*, éd. G. Heil, J. P. Cavarnos et O. Lendle, Pars II, Leyde 1990 (Gregoryii Nyseeni Opera X-1), p. 61-71, ici p. 62^{25}-63^{14} : Ἐλθὼν δὲ εἴς τι χωρίον ὅμοιον τούτῳ, ἔνθα σήμερον ὁ ἡμέτερος σύλλογος, ὅπου μνήμη δικαίου καὶ ἅγιον λείψανον· πρῶτον μὲν τῇ μεγαλοπρεπείᾳ τῶν ὁρωμένων ψυχαγωγεῖται, οἶκον βλέπων ὡς Θεοῦ ναόν, ἐξησκημένον λαμπρῶς τῷ μεγέθει τῆς οἰκοδομῆς, καὶ τῷ τῆς ἐπικοσμήσεως κάλλει, ἔνθα καὶ τέκτων εἰς ζώων φαντασίαν τὸ ξύλον ἐμόρφωσε, καὶ λιθοξόος εἰς ἀργύρου λειότητα τὰς πλάκας ἀπέξεσεν. Ἐπέχρωσε δὲ καὶ ζωγράφος τὰ ἄνθη τῆς τέχνης ἐν εἰκόνι διαγραψάμενος, τὰς ἀριστείας τοῦ μάρτυρος, τὰς ἐνστάσεις, τὰς ἀλγηδόνας, τὰς θηριώδεις τῶν τυράννων μορφάς, τὰς ἐπηρείας, τὴν φλογοτρόφον ἐκείνην κάμινον, τὴν μακαριωτάτην τελείωσιν τοῦ ἀθλητοῦ, τοῦ ἀγωνοθέτου Χριστοῦ τῆς ἀνθρωπίνης μορφῆς τὸ ἐκτύπωμα, πάντα ἡμῶν ὡς ἐν βιβλίῳ τινὶ γλωττοφόρῳ διὰ χρωμάτων τεχνουργησάμενος, σαφῶς διηγόρευσε τοὺς ἀγῶνας τοῦ μάρτυρος, καὶ ὡς λειμῶνα λαμπρὸν τὸν νεὼν κατηγλάϊσεν· οἶδε γὰρ καὶ γραφὴ σιωπῶσα ἐν τοίχῳ λαλεῖν, καὶ τὰ μέγιστα ὠφελεῖν· καὶ ὁ τῶν ψηφίδων συνθέτης, ἱστορίας ἄξιον ἐποίησε τὸ πατούμενον ἔδαφος. On citera la traduction récente de Johan Leemans dans *« Let us die that we may live ». Greek homilies on Christian martyrs from Asia Minor, Palestine, and Syria (c. AD 350-AD 450)*, éd. J. Leemans, W. Mayer, P. Allen et B. Dehandschutter, Londres 2003, p. 8 : « But somebody coming to a place like this one, where we are gathering today, where the memory of the just is kept alive and his holy remains preserved, is in the first place attracted by the magnificence of what they see. They see a house that, like a temple of God, is splendidly adorned by the size of the building and the beauty of its ornamentation. The carpenter shaped the wood until it had the form of animals and the mason polished the stones until they had the smoothness of silver. The painter coloured the blooms of his art, having depicted on an image the martyr's brave deeds, his opposition, his continuous pain, the beastly appearance of the tyrants, the insults, the blazing furnace that was the athlete's most blessed end, the representation of the human form of Christ, who was the president of the games – having fashioned all these things for us by his use of colours, he portrayed, as if in a book that uttered speech, in great detail the martyr's contest and at the same time he also adorned the church as a beautiful meadow. For even though it remains silent, painting can speak on the wall and be of the greatest

En revanche, une icône-*Vita* comme support ne semble pas envisageable ici. Ce genre, où le portrait du saint est entouré de scènes narratives est rare (à peine plus de vingt exemplaires sont connus), n'apparaît qu'à la fin du XIIe siècle, et la plus ancienne à l'effigie du Baptiste, conservée au monastère Sainte-Catherine du Sinaï et datée du XIIIe siècle, ne comporte pas moins de 14 vignettes[71] : difficile de concevoir une telle icône n'offrant que quatre scènes seulement, ou même d'imaginer Théodore opérant un choix dans un ensemble plus vaste de vignettes pour commenter la fête de la Décollation.

Peut-être faut-il alors suggérer un manuscrit ? Parmi les témoignages les plus anciens, le BnF, *Suppl. Grec* 1286 (ou Évangile de Sinope) du VIe siècle, contient au f. 10v, la Décollation du Baptiste et la remise de sa tête à Hérodiade lors du banquet d'Hérode[72]. Malgré l'antiquité du témoignage, Katsioti a relevé le nombre somme toute restreint d'images consacrées à la vie du Baptiste dans les enluminures[73]. Les trois ménologes métaphrastiques qu'elle connaît offrant plusieurs images du Baptiste sont le Moscou, GIM, *Sinod. gr.* 009 (Vlad. 382) de 1063, qui ne comprend que trois scènes : Naissance du Précurseur, Décollation, Invention de la tête ; le *Parisinus graecus* 1528, de la fin du XIe siècle, où sont présentées l'Annonce à Zacharie, la Naissance du Précurseur, la Décollation, l'Invention de la tête ; le troisième est le manuscrit 50 du monastère athonite de Dionysiou, daté entre le XIIe et le XIVe siècle, qui n'offre que la Naissance du Précurseur, la Décollation et l'Invention[74]. On trouve en revanche dans un célèbre évangéliaire, le *Parisinus gr.* 74 de la fin du XIIe siècle, deux ensembles de miniatures quasi identiques à la description de l'higoumène stoudite[75] : les quatre « vignettes » citées par Théodore se trouvent en effet parmi les sept images du premier cycle (f. 28v, où l'on ajoute la Dispute avec Hérode, le Banquet et l'Emprisonnement), tandis que parmi les cinq du second cycle manque seulement la sortie du cachot (ff. 75v et 76r). Théodore insiste dans le texte suscité sur la mise au tombeau : celle-ci est anachronique à cause de son rituel funéraire tout byzantin, et elle ne laisse par conséquent guère de doute sur la correspondance entre l'homélie de Théodore et une tradition iconographique déjà établie. Décorative ou illustrative, la peinture dans un manuscrit propose un équivalent au texte, un repère au lecteur et s'offre, comme on le verra, à la contemplation.

profit. And the mosaicist, for his part, made a floor to tread on that was worthy of the martyr's story. » MANGO, *The Art of the Byzantine Empire* (cité n. 18), p. 36-37, qui a aussi traduit ce texte, a relevé à juste titre (p. 37 n. 66) que ἐν εἰκόνι devait être compris comme un pluriel, « des images ».

71. N. PATTERSON ŠEVČENKO, The "Vita" Icon and the Painter as Hagiographer, *DOP* 53, 1999, p. 149-165, avec une large bibliographie et la liste des exemplaire connus p. 150-151 n. 3. On ajoutera l'ouvrage récent P. CHATTERJEE, *The Living Icon in Byzantium and Italy. The Vita Image, Eleventh to Thirteenth centuries*, New York 2014.

72. Dyktion 53950 (http://pinakes.irht.cnrs.fr), avec les liens vers la numérisation sur Gallica.

73. KATSIOTI, *Οι σκηνές* (cité n. 56), p. 201-205.

74. Sur ces manuscrits, voir les numéros Dyktion 43634, 51146, 20018 (http://pinakes.irht.cnrs.fr). Sur les deux premiers, voir particulièrement N. ŠEVČENKO, *Illustrated Manuscripts of the Metaphrastian Menologion*, Chicago / Londres 1990, p. 61-72 (Moscou), p. 137-145 (Paris).

75. Reproduit par exemple dans KATSIOTI, *Οι σκηνές* (cité n. 56), p. 257 fig. 48 et p. 259 fig. 52. Sur ce manuscrit, voir Dyktion 49635 (http://pinakes.irht.cnrs.fr).

Demeure la question du format : le manuscrit est d'une taille insuffisante pour être montré à une assemblée nombreuse. Était-il seulement destiné à être vu ou sa présence suffisait-elle à exalter l'oralité du discours ? Théodore aurait-il gardé l'évangéliaire dans ses mains après la lecture du texte du jour, ou bien le manuscrit illustré était-il exposé lors de la divine liturgie, magnifiant ainsi la célébration de ’offic ?

Il faut maintenant en venir à la deuxième partie de l'homélie traduite, qui nous semble plus spectaculaire encore. « Par une vision de l'esprit », Théodore se laisse emporter dans l'image elle-même, il franchit la barrière du support et devient acteur de la scène qu'il contemple. Par ce procédé imaginaire, proche du rêve, il peut contempler de près le corps du Baptiste, sa tête, embrasser ses mains et ses pieds. Il observe la scène et espère trouver le couteau, la chaîne du prisonnier et s'étendre sur le sol de la prison elle-même. Il se tient au milieu des disciples et des anges, et si la peine des disciples au bord des larmes est représentée sur le support de l'image, Théodore, déplacé autour du Précurseur, fait l'expérience, auprès des acteurs, de la joie de cette foule qui accompagne le défunt. De décorative et narrative, l'image se fait accueillante chez Théodore. Qu'il s'agisse de lui-même ou de ceux qui la contemple, elle arrache celui qui la regarde de sa position de spectateur pour en faire un agent participatif et communiquant, sujet à l'émotion et au transport – aux deux sens du terme.

Conclusion

Théodore, bien loin de se contenter de définir une théologie exigeante de l'image – qui est restée, avec celles de Jean Damascène et du patriarche Nicéphore, la seule doctrine de l'Église orthodoxe –, donne la parole à l'icône et l'utilise pour enseigner et être enseigné. Ces images qu'il porte sur lui, sur lesquelles il émet des avis tranchés, qu'il dispose dans les sanctuaires où il a vécu, construisent un espace habité de compagnons animés, où l'émotion et la parole sont convoquées pour rendre vivant l'espace de foi, domestique ou cultuel. Dans les textes de Théodore Stoudite, la connaissance de l'icône passe par l'exercice des sens. Si, pour les iconoclastes, les mots sont préférables aux images peintes, Théodore annule cette distinction :

> Quand on voit la forme corporelle sur une tablette, ne faut-il pas supposer la même réalité que lorsqu'on lit par exemple les Évangiles divinement écrits ? […] Or ce qui est écrit ici à l'encre sur le papier, c'est ce qui est peint aussi là sur la planche en couleurs variées ou en toute autre matière[76].

L'icône est littéralement parole d'Évangile[77]. Elle atteste l'Incarnation, en est une preuve aussi fidèle qu'un récit inspiré, et parce qu'elle est preuve, elle est outil de démonstration. Iconologie parfaitement circulaire où l'icône précède et découle

76. Théodore Stoudite, *Premier antirrhétique*, PG 99, col. 340D ; trad. Palierne, *Saint Théodore du Stoudion* (cité n. 4), p. 59.

77. A. Minazzoli, « Imago » / « icona » : esquisse d'une problématique, dans *Nicée II, 787-1987* (cité n. 14), p. 313-316, ici p. 315 : « Alors que l'image imite, l'icône présente, investie du double pouvoir de parler et de regarder en faisant voir. L'icône est l'image vraie de la parole divine. »

à la fois du Dieu fait chair, jusqu'à pouvoir écrire : « Si le Christ n'apparaissait pas dans l'image d'art, il ne serait de ce fait ni agissant ni efficient »[78] Cette nécessité met ainsi au premier rang l'expérience sensible, et puisque que l'icône est support d'un discours ou parce qu'elle vient elle-même à parler, elle fournit un accès immédiat au sacré.

Olivier Delouis
CNRS, UMR 8167 – Orient et Méditerranée

78. Théodore Stoudite, *Troisième antirrhétique*, *PG* 99, col. 432D : Οὐκοῦν καὶ Χριστὸς εἰ μὴ ἐν τῇ τεχνητῇ εἰκόνι φανείη, ἀεργὸς καὶ ἀνενέργητός ἐστι κατὰ τοῦτο.

Experiencing Miraculous Icons in Byzantium: The examples of the Icon of the "Usual Miracle" and the Hodegetria in Constantinople

Maria Parani

The 11th century is considered by scholars of Byzantium as a period of change in devotional practices and, especially, in the way in which individuals and social groups sought to establish a more immediate, if not more personal, communication with the divine beyond the opportunities offered by participation in the institutionalized and controlled celebration of the liturgy. It is at this time that icons, making the invisible visible and thus directly accessible to all, appear to have acquired particular prominence as objects of private and communal devotion.[1] This rising prominence is reflected, for instance, in the miniatures of the Constantinopolitan *Theodore Psalter*, dated to 1066, where numerous biblical and saintly figu es are actually shown praying to icons of Christ, placed as a rule above them.[2]

1. The bibliography on the subject is vast. For a general overview of lay devotional practices in the later centuries of Byzantium, see S. E. J. Gerstel and A.-M. Talbot, The Culture of Lay Piety in Medieval Byzantium, 1054-1453, in *The Cambridge History of Christianity.* 5. *Eastern Christianity*, ed. M. Angold, Cambridge 2008, p. 79-100. For devotional and liturgical practices associated specifically with icons, see selectively J. Nesbitt and J. Wiita, A Confraternity of the Comnenian Era, *BZ* 68, 1975, p. 360-384; N. Patterson Ševčenko, Icons in the Liturgy, *DOP* 45, 1991, p. 45-57; H. Belting, *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*, trans. E. Jephcott, London / Chicago 1994; J. Cotsonis, The Virgin with the "Tongues of Fire" on Byzantine Lead Seals, *DOP* 48, 1994, p. 221-227, at 225-227; A. Weyl Carr, Icons and the Object of Pilgrimage in Middle Byzantine Constantinople, *DOP* 56, 2002, p. 75-92; B. V. Pentcheva, *Icons and Power. The Mother of God in Byzantium*, University Park 2006; Ead., *The Sensual Icon: Space, Ritual, and the Senses in Byzantium*, University Park 2010; Ead., Miraculous Icons: Medium, Imagination, and Presence, in *The Cult of the Mother of God in Byzantium. Texts and Images*, ed. L. Brubaker and M. B. Cunningham, Farnham / Burlington 2011, p. 263-277; I. Drpić, *Epigram, Art and Devotion in Later Byzantium*, Cambridge 2016; G. R. Parpulov, The Rise of Devotional Imagery in Eleventh-Century Byzantium, in *Byzantium in the Eleventh Century: Being in between*, ed. M. D. Lauxtermann and M. Whittow, London / New York 2017, p. 231-247.
2. London, British Library, Add. MS 19358, fol. 15r, 57v, 73r, 89r, 94r, 107v, 137v, 145v, 153r, 172r, 196v, 198r, 199r, 200r, 200v, available at http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_19352 (accessed 13 December 2016). See C. Walter, The Icon and the Image of Christ: the Second Council of Nicaea and Byzantine Tradition, in Id., *Pictures as Language. How the Byzantines exploited them*, London 2000, p. 155-194, at 160-162; C. Barber, Icons, Prayer, and Vision in the Eleventh Century, in *A People's History of Christianity.* 3. *Byzantine Christianity*, ed. D. Krueger, Minneapolis 2006, p. 149-163. Note that comparable miniatures of figu es praying before icons are absent from ninth-century psalters, such as the *Chludov* and the *Pantokrator*.

Equally evocative of eleventh-century attitudes is the fact that in two miniatures the icon appears to respond to the prayer by a hand extended beyond the frame, as if Christ is not simply imaged on the panel but really present in the icon and thus able to answer to and interact with the persons addressing him through it.[3] These latter miniatures cannot fail but bring to mind Michael Psellos' well-known description of the icon of Christ *Antiphonetes* ("the guarantor", but also "the one who responds") owned by Empress Zoe (born *ca* 978 – died 1050) in the first half of the same century. This icon, as its name implies, would respond to the empress' questions about the future by changing its color.[4] Both the miniatures and Psellos' account of Zoe's interaction with the *Antiphonetes* intimate that at that time icons, beyond acting as the vehicle through which prayers could reach the depicted saintly figu e residing in heaven, came to be considered as potential *foci* or *loci* of sacred power or grace, if not outright presence, as the late eleventh-century bishop Leo of Chalcedon had argued.[5] Though Leo's views were condemned by both Church and State as heretical, they seem to have been informed – as firs demonstrated by Annemarie Weyl Carr – by current beliefs and attitudes that resulted in certain icons being considered as charismatic and commanding an impressive and widespread cult in their own right as sites of the miraculous.[6]

The most famous of these charismatic devotional icons that came into prominence for the first time in the 11th century are the Marian panel of the so-called "usual miracle" at the church of the Virgin at Blachernai and the icon of the Virgin Hodegetria housed at the Hodegon Monastery, both in Constantinople. Their rise into prominence, the theological, spiritual and performative parameters of their cult, and their inscription in the religious and the political life of the imperial capital have been discussed at great length by many scholars and need not be reiterated here.[7]

3. London, British Library, Add. MS 19358, fols 15v, 125v, available at http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_19352 (accessed 13 December 2016).

4. Michael Psellos, *Chronographia*, ed. D. R. Reinsch, Berlin 2014 (Millennium-Studien 51), p. 380. For Psellos' discourse on icons and spiritual seeing and its philosophical underpinnings, see C. Barber, *Contesting the Logic of Painting. Art and Understanding in Eleventh Century Byzantium*, Leiden / Boston 2007, p. 61-98.

5. On the controversy concerning the alienation of church treasures during the reign of Alexios I Komenos (1081-1118), within the context of which Leo had expounded his views, see A. A. Glavinas, *Ἡ ἐπὶ Ἀλεξίου Κομνηνοῦ περὶ ἱερῶν σκευῶν, κειμηλίων καὶ ἁγίων εἰκόνων ἔρις, 1081-1095*, Thessaloniki 1972.

6. A. Weyl Carr, Leo of Chalcedon and the Icons, in *Byzantine East, Latin West. Art Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, ed. C. Moss and K. Kiefer, Princeton 1995, p. 579-584; see also Pentcheva, Miraculous Icons (cited in n. 1).

7. See, selectively, I. Tognazzi Zervou, L'iconografia e la 'vita' delle miracolose icone della Theotokos Brefokratoussa: Blachernitissa e Odighitria, *Bollettino della Badia greca di Grottaferrata* 40, 1986, p. 215-287; G. Babić, Les images byzantines et leurs degrés de significatio : l'exemple de l'Hodigitria, in *Byzance et les images*, ed. A. Guillou and J. Durand, Paris 1994, p. 189-222; A. Weyl Carr, Court Culture and Cult Icons in Middle Byzantine Constantinople, in *Byzantine Court Culture from 829 to 1204*, ed. H. Maguire, Washington DC 1997, p. 81-99; M. Bacci, *Il pennello dell'Evangelista. Storia delle immagini sacre attribute a san Luca*, Pisa 1998, p. 114-129, p. 136-144; C. Angelidi and T. Papamastorakis, The Veneration of the Virgin Hodegetria and the Hodegon Monastery, in *Mother*

Instead, within the framework of the present volume and its preoccupation with the presence and visibility of images within the church space, I propose to explore some of the practical conditions that shaped the ways in which these charismatic icons were experienced by the faithful, especially within the sacred spaces that housed them. These include the location of these miraculous icons within the church, the manner in which they were displayed and the accoutrements with which they were adorned and which affected their visibility, as well as the means by which physical – visual and haptic – access to them was regulated and the ritual acts and behaviors which were associated with their veneration. Through this enquiry one hopes to achieve a better understanding of how the encounter with the divine was orchestrated, with these charismatic icons acting as a point of contact – sometimes stationary, sometimes mobile – between the sacred persons represented on the icons, i.e., the Virgin and Child, and the faithful reaching towards them physically, spiritually and emotively.

Since neither the two miraculous panels nor the sanctuaries that housed them survive today, this investigation is based primarily on written accounts of the miraculous and ritual performances of the two icons by Byzantine authors and non-Byzantine visitors to Constantinople, as well as on a small series of devotional epigrams documenting pious donations to the Hodegetria.[8] Pertinent artistic representations will also be brought into the discussion, especially where they can help clarify certain ambiguous statements in the sources. We shall begin our exploration with a discussion of the Blachernai miraculous icon.

The Marian panel of the "usual miracle" at the Blachernai

The ecclesiastical complex of Blachernai, located at the north-west corner of Constantinople, was an imperial foundation of the 5th century and one of the most important centers of the cult of the Virgin in the Byzantine capital, housing as it did a most venerated relic, the Virgin's *maphorion* or mantle. Nothing remains of the complex today, but based on written accounts the original church appears to have been of basilical plan, with an adjacent octagonal chapel to the south, called the *Hagia Soros*, where the relic was actually housed.[9] Already by the early

of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art, ed. M. Vassilaki, Milan 2000, p. 373-387; Id., Picturing the Spiritual Protector: from Blachernitissa to Hodegetria, in *Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, ed. M. Vassilaki, Aldershot 2005, p. 209-23; A. Lidov, The Flying Hodegetria. The Miraculous Icon as Bearer of Sacred Space, in *The Miraculous Image in the Late Middle Ages and Renaissance*, ed. E. Thunø and G. Wolf, Rome 2004 (Analecta Romana Instituti Danici, Supplementum 33), p. 273-304; Pentcheva, *Icons and Power* (cited in n. 1), p. 109-163.

8. To my knowledge, there are no extant epigrams that commemorate a pious offering to the icon of the "usual miracle" at Blachernai.

9. R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin.* I. *Le siège de Constantinople et le patriarcat œcuménique.* III. *Les églises et les monastères*, Paris 1969², p. 161-171; C. Mango, The Origins of the Blachernai Shrine at Constantinople, in *Acta XIII Congressus Internationalis Archaeologiae Christianae, Split – Poreč, 25 September – 1 October 1994*, Vatican City/Split 1998, vol. 2, p. 61-76; A. Tantsis, The so-called "Athonite" Type of Church and two Shrines of the Theotokos in Constantinople, *Zograf* 34, 2010, p. 3-11, at 6-9, fig. 5

6th century, regular services honoring the Theotokos took place at the Blachernai every Friday evening, culminating in the *presbeia*, a procession that began at the Blachernai and terminated at the church of the Virgin at the Chalkoprateia, the second most important Marian sanctuary in the capital, where a second powerful relic of the Virgin, namely her belt, was kept.[10]

The Blachernai complex was specifically associated with imperial patronage and ritual, and in the 10th century the emperor during his visits there is described as venerating a number of images of the Virgin in various media.[11] Conversely, at that time, there is no reference to a miraculous Marian panel housed at Blachernai.[12] In 1031, however, during restoration work undertaken by Romanos III Argyros, a wooden icon of the Virgin with the Child was discovered behind the wall plaster in the sanctuary of the basilica, where – the chronicler John Skylitzes informs us – it had been hidden to avoid destruction at the hands of the iconoclasts, three centuries earlier.[13] Scholars are in agreement that the discovered panel showed the Virgin in the iconographic type of the *Nikopoios*, that is with the Virgin holding a medallion with Christ before her breast.[14] Still, we have no information as to where and how this icon was displayed within the church following its discovery or whether it became the object of special veneration.[15] We cannot even be certain that it survived the destruction of the Blachernai basilica by fi e in 1070.[16] Five years later, when we have the earliest securely dated description of the "usual miracle" at Blachernai by Michael Psellos,[17] the church must have been re-built, perhaps following the ground plan of the earlier church; the *Hagia Soros* had not been harmed by the fi e.

10. Patterson Ševčenko, Icons in the Liturgy (cited in n. 1), p. 50-54.
11. See, for example, Constantine VII Porphyrogennetos, *De cerimoniis aulae byzantinae*, ed. I. Reiske, Bonn 1829, vol. 1, p. 553-555; *Constantine Porphyrogennetos, The Book of Ceremonies*, trans. A. Moffatt and M. Tall, Canberra 2012, vol. 2, p. 553-555. See also Angelidi and Papamastorakis, Picturing the Spiritual Protector (cited in n. 7), p. 213-214.
12. In the *Life* of Saint Eirene of Chrysobalanton, a text ascribed to the late 10th or early 11th century, the account of a healing miracle at Blachernai does not include reference to an icon as the medium of the cure, see S. Efthymiadis, L'incubation à l'époque mésobyzantine : problèmes de survivance historique et de représentation littéraire (viiie-xiiie siècle), in *Le saint, le moine et le paysan. Mélanges d'histoire byzantine offerts à Michel Kaplan*, ed. O. Delouis, S. Métivier and P. Pagès, Paris 2016, p. 155-169, at 159.
13. John Skylitzes, *Synopsis historiarum*, ed. J. Thurn, Berlin 1973 (Corpus Fontium Historiae Byzantinae – Series Berolinensis 5), p. 384. The relevant passage is quoted in full, translated and discussed by E. N. Papaioannou, The 'Usual Miracle' and an Unusual Image: Psellos and the Icons of Blachernai, *JÖB* 51, 2001, p. 177-188, at 179-181.
14. W. Seibt, Die Darstellung der Theotokos auf byzantinischen Bleisiegeln, besonders im 11. Jahrhundert, *Studies in Byzantine Sigillography* 1, 1987, p. 35-56, at 42-43; M. Schulz, Die Nicopea in San Marco: zur Geschichte und zum Typ einer Ikone, *BZ* 91/2, 1998, p. 473-501, at 496-500; Papaioannou, The 'Usual Miracle' (cited in n. 13), p. 178-179; Pentcheva, *Icons and Power* (cited in n. 1), p. 154.
15. Having said this, it is perhaps relevant to note that the type of the *Nikopoios* enjoyed a short period of popularity on Byzantine seals in the 11th century after 1031, with a peak however in the 1070s, see Seibt, Die Darstellung der Theotokos (cited in n. 14), p. 44.
16. Janin, *La géographie ecclésiastique* (cited in n. 9), p. 162.
17. Michael Psellos, *Orationes hagiographicae*, ed. E.A. Fisher, Berlin/Boston 1994, p. 200-229.

What was this "usual miracle"? In addition to Psellos' account, a small number of Western European and Russian visitors to the imperial city make reference to it, with the most detailed non-Byzantine account being that of a Western pilgrim, the so-called *Anonymous Tarragonensis*, which is considered to be roughly contemporary with the description of Psellos, but differs from it in certain interesting details.[18] Let us have a closer look at the two accounts, beginning with that of Psellos. According to the Byzantine author, there was an icon of the Virgin to the right of the church as one proceeded towards the east, in other words, to the south.[19] The icon was firmly attached to the wall, and before it was suspended a veil which was surrounded or adorned by a cluster of precious images, not otherwise specified or described.[20] The space housing the icon had its own altar, where services were celebrated and hymns and prayers were offered.[21] A special happening took place there regularly but not invariably on Friday evenings, after sunset.[22] The multitude inside the church, comprising laypersons and members of the clergy, including the officiating priest, exited the building, the doors of which were then locked. A small ceremony took place outside and, when it was concluded, the doors of the church were opened and the crowd entered.[23] As the crowd re-entered the church, the veil of the icon was raised miraculously, clearly, Psellos states, as a result of the descent of the Holy Spirit.[24] Not only this, but at the same time the appearance of the depicted Mother of God would change as if the image received "Her real and animate visitation".[25] It should be noted that Psellos is the only witness who mentions a change in the appearance of the figu e of the Virgin, for whom, he concludes, "the sacred veil is ineffably raised so that she may embrace the entering crowd inside Her as in a new innermost sanctuary and inviolate refuge".[26]

The connotations of the icon veil, evocatively called καταπέτασμα by Psellos (see Matthew 27:51), draw on a long tradition of theological writings harking all the way back to the *Epistle to the Hebrews* (10:20), according to which the original

18. K. N. Ciggaar, Une description de Constantinople dans le Tarragonensis 55, *REB* 53, 1995, p. 117-140, at 121-122. For an English translation of the Latin text, see Pentcheva, *Icons and Power* (cited in n. 1), p. 157, 159. For the remaining accounts, see V. Grumel, Le "miracle habituel" de Notre-Dame des Blachernes, *EO* 30, 1931, p. 129-146; K. N. Ciggaar, Une description de Constantinople traduite par un pèlerin anglais, *REB* 34, 1976, p. 211-268, at 219, 260 no. 49.

19. Michael Psellos, *Orationes hagiographicae* (cited in n. 17), p. 204-205, l. 111-112. While the first impression upon reading the passage is that Psellos is referring to a space within the basilica proper, the possibility that he is actually referring to *Hagia Soros*, which was located to the southeast of the church, cannot be excluded.

20. *Ibid.*, p. 205, l. 115-117.

21. *Ibid.*, p. 205, l. 117-120.

22. *Ibid.*, p. 205, l. 120-122, p. 206, l. 147-163.

23. *Ibid.*, p. 205, l. 122-131.

24. *Ibid.*, p. 205, l. 132-134.

25. *Ibid.*, p. 205-206, l. 136-138. English translation: Papaioannou, The 'Usual Miracle' (cited in n. 13), p. 185.

26. Michael Psellos, *Orationes hagiographicae* (cited in n. 17), p. 206, l. 143-146. English translation: Papaioannou, The 'Usual Miracle' (cited in n. 13), p. 185.

katapetasma, i.e. the temple veil, was a *typos* of Christ's flesh "woven" by the Theotokos at the Incarnation and torn at the time of Christ's death on the Cross in order to open the way to God and to humankind's salvation.[27] At Blachernai, the miraculous lifting of the symbolically laden veil reenacted for the gathered believers the even more wondrous mystery of divine revelation through the "veil" of Christ's body. The boundaries between the material and the immaterial, the earthly and the transcendental became permeable and blurred. When the icon veil was lifted by the intervention of the Spirit, it revealed the icon transformed into a salutatory vision of the Virgin and her Son accessible to all.

The *Anonymous Tarragonensis*, as opposed to Psellos, does not refer to a change in the form of the Theotokos as the veil was lifted, though he claims to have witnessed the miracle on a number of occasions.[28] He also locates the icon not in the basilica, but in a "small round church" next to it, that is the *Hagia Soros*.[29] The icon, depicting the Virgin holding her son, is described as golden,[30] while a silken veil, attached to either side of it, is said to cover its lower half, leaving the upper half of the icon visible.[31] On Friday evening, around sunset, a multitude of men, women and clergy would gather at the church.[32] When the time of the miracle approached, the faithful were summoned into the church before the icon by the sound of a wooden *semantron*.[33] They offered prayers and hymns to the Theotokos, while a priest in his vestments censed the altar and the icon.[34] And, while the faithful and the clergy were singing and praying, the veil was lifted up "by the grace of God, showing the half of the image it had concealed before".[35] We learn from another Latin account that the veil stayed up until the ninth hour on Saturday, when it would fall back into place, again without the intervention of human hands. During the rest of the week, the icon remained hidden behind its veil.[36]

27. See, for example, N. Constas, *Proclus of Constantinople and the Cult of the Virgin in Late Antiquity: Homilies 1-5*, Leiden / Boston 2003, p. 315-358. For the impact of Christian typological interpretation of the temple veil on Byzantine Christian art and the theology of icons, see H. L. Kessler, Through the Temple Veil: the Holy Image in Judaism and Christianity, *Kairos* 32/33, 1990, p. 53-77; H. Papastavrou, Le voile, symbole de l'Incarnation : contribution à une étude sémantique, *CArch* 41, 1993, p. 141-168; M. Evangelatou, The Purple Thread of the Flesh: the Theological Connotations of a Narrative Iconographic Element in Byzantine Images of the Annunciation, in *Icon and Word: the Power of Images in Byzantium. Studies Presented to Robin Cormack*, ed. A. Eastmond and L. James, Aldershot 2003, p. 261-279.
28. Ciggaar, Une description de Constantinople (cited in n. 18), p. 121, l. 107-109.
29. *Ibid.*, p. 121, l. 103-105.
30. *Ibid.*, p. 121, l. 105-106.
31. *Ibid.*, p. 121-122, l. 109-113.
32. *Ibid.*, p. 122, l. 113-115.
33. *Ibid.*, p. 122, l. 119-121.
34. *Ibid.*, p. 122, l. 124-132.
35. *Ibid.*, p. 122, l. 132-134. English translation: Pentcheva, *Icons and Power* (cited in n. 1), p. 159.
36. Grumel, Le "miracle habituel" (cited in n. 18), p. 130-131.

To my knowledge, the latest securely dated occurrence of the miracle took place in 1107 in the presence of Alexios I Komnenos, as described by his daughter and historian Anna Komnene, to whom we also owe the designation of the Friday event as the "usual miracle", τὸ σύνηθες θαῦμα.[37] At the end of the same century, the Russian pilgrim Anthony of Novgorod mentions Blachernai "where the Saint Spirit descends".[38] This reference is the only indirect indication we have that the "usual miracle" may have continued to occur down to 1200; it is no longer attested in the Late Byzantine period.

As Nancy Patterson Ševčenko has pointed out already, this weekly miracle was embedded in the regular Friday evening celebrations at the Blachernai church and was witnessed by the crowds assembled there to honor the Virgin.[39] Interestingly, none of the witnesses to the miracle describes the miraculous panel in any detail, leaving the question of its actual iconographic type open to the present day.[40] Nonetheless, many scholars are inclined to identify the icon of the miracle with the icon that was discovered at the time of Romanos III.[41] The extraordinary circumstances of the preservation and the discovery of that panel would certainly justify its being considered imbued with *charisma*, while the nature of the weekly miracle – involving a miraculous revelation through the lifting of the veil – beyond its theological and dogmatic connotations, could be seen to echo the amazing story of the initial discovery of that icon.[42]

If this was indeed the icon of the miracle and if it had been kept in the place where it had been found, i.e. in the basilica, one could speculate that following the destruction of the building in 1070 and during its restoration, the icon had been transferred to the *Hagia Soros*, where the *Anonymous Tarragonensis* witnessed the miracle, before being returned permanently to the restored basilica by 1075, where

37. Anna Komnene, *Alexias*, ed. A. Kambylis and D.R. Reinsch, Berlin / New York 2001 (Corpus Fontium Historiae Byzantinae – Series Berolinensis 40/1), p. 384. Earlier, Psellos also employed the adjective "σύνηθες" to describe the recurrent miraculous event at Blachernai: Psellos, *Orationes* (cited in n. 17), p. 212, l. 324-326.

38. Grumel, Le "miracle habituel" (cited in n. 18), p. 141.

39. Patterson Ševčenko, Icons in the Liturgy (cited in n. 1), p. 51.

40. Barber, *Contesting the Logic of Painting* (cited in n. 4), p. 81, n. 43. I have deliberately avoided the use of the toponymic *Blachernitissa* to describe the panel of the "usual miracle", since becoming embroiled in the fraught discussion concerning this epithet's correspondence with a specific iconographic type is not pertinent to the objectives of the present study. For the complications raised by the existence of a number of Marian panels at Blachernai belonging to different iconographic types to which the epithet *Blachernitissa* could have been equally ascribed, see Angelidi and Papamastorakis, Picturing the Spiritual Protector (cited in n. 7); Weyl Carr, Icons and the Object of Pilgrimage (cited in n. 1), p. 78.

41. See, for example, Grumel, Le "miracle habituel" (cited in n. 18); Schulz, Die Nicopea in San Marco (cited in n. 14), p. 498-499; Papaioannou, The 'Usual Miracle' (cited in n. 13); Pentcheva, *Icons and Power* (cited in n. 1), p. 160; see above, n. 14. More recently, Pentcheva has argued that the icon was a metal and enamel ("mixed-media") object, on the basis of its description by the Anonymous as golden, see Pentcheva, *The Sensual Icon* (cited in n. 1), p. 188-190, at 189. On an alternative interpretation of the Anonymous' description, see below.

42. Bacci, *Il pennello* (cited in n. 7), p. 141-142.

Psellos' account apparently locates it. However, the Western pilgrim also describes the actual basilica and its rich architectural decoration, implying that the building was actually standing at the time of his visit.[43] Whether this was prior to its destruction or after its restoration remains unclear from the text.

Be this as it may, if we are to take Psellos' account at face value, in the reconstructed basilica a special space – a chapel with its own sanctuary – was dedicated to housing the icon of the "usual miracle", something which incidentally offers indirect support to the hypothesis that the miracle may have been occurring prior to 1075. Providing a chapel for the icon is yet another indication of the importance that charismatic panels had acquired in popular devotions at the time as *loci* of direct contact with the sacred. In the past, chapels attached to larger churches had been sometimes constructed to house the remains of a saint or an important relic rather than a specific figural panel – the *Hagia Soros* at the Blachernai itself comes readily to mind. It is, thus, noteworthy that in this case the chapel was destined to house a charismatic icon. Was this due to the fact that the icon – because of its miraculous origins perhaps, if not its miraculous behavior – was deemed as something akin to a relic, imbued with divine grace?[44] Or, was the chapel meant not simply to house the icon, but to provide the proper setting for the performance of the miracle and the visitation of the Holy Spirit to which the movement of the veil was ascribed by all witnesses? Whatever the case, it is noteworthy that at the Blachernai shrine, which was in any case dedicated to the Theotokos, a separate space was allocated to the miraculous icon. The icon's chapel became a discrete place for venerating and communing with the Virgin beyond her mainstream liturgical veneration that occurred in the sanctuary and nave of the main church. In this way, it offered an alternative if not more intimate setting for a paraliturgical, lived experience of the holy.

Byzantine and post-Byzantine ecclesiastical spaces destined to house a relic were sometimes adorned with monumental images that were meant to authenticate the relic by narrating its story and, thus, to guarantee its efficacy in the eyes of the faithful. One may mention by way of illustration the decoration of the eastern wall of the church of the Holy Cross at the Enkleistra of St. Neophytos in Paphos (end of the 12th century), as well as the murals of the northeast recess at the post-Byzantine church of the Holy Cross Ayiasmati (1494), both in Cyprus.[45] Whether the chapel

43. Ciggaar, Une description de Constantinople (cited in n. 18), p. 121, l. 97-103, 130.

44. On relics as vehicles of sacred presence or "sacred energy contained in material form", see B. Pentcheva, The Performance of Relics: Concealment and Desire in the Byzantine Staging of *leipsana*, in *Σύμμεικτα. Collection of Papers dedicated to the 40th Anniversary of the Institute of Art History, Faculty of Philosophy, University of Belgrade*, ed. I. Stevović, Belgrade 2012, p. 55-71.

45. At the Enkleistra, the Way to Calvary, the Crucifixion, the Descent from the Cross and Saints Constantine and Helena surround a cross-shaped recess probably meant to house a relic of the True Cross, see C. Mango and E. J. W. Hawkins, The Hermitage of St. Neophytos and its Wall Paintings, *DOP* 20, 1966, p. 119-206, at 158 and fig. 34. At Ayiasmati, the story of the Discovery of the True Cross surrounds a wooden Crucifix, which was provided

of the miraculous icon at Blachernai was also adorned with images, reiterating in pictures the role of the Virgin in the Incarnation and humankind's salvation or recounting the icon's miraculous performances, we do not know; none of the witnesses makes any reference to whether they existed or not, their entire attention being focused on the miracle itself and its vehicle, the icon with its veil.

The icon was fi ed on one of the chapel's walls, probably higher than eye level if it was to be visible by the multitudes that converged to the church on Friday evening in the hope of witnessing the miracle. If this were indeed the case, it would further suggest that the icon itself, which was in any case hidden behind a veil for most of the week, was not accessible to the faithful for kissing, though other forms of veneration, like censing, the lighting of lamps and candles, prayer, prostration and, perhaps touching, could have certainly been performed.[46] Regarding the veil itself, Western pilgrims describe it as silken, but provide no details as to its color and appearance. Psellos' mention of "a cluster of precious images" in relation to the veil (ὃ δὴ ὁρμαθὸς εἰκόνων περιλαμβάνει τὴν ὕλην πολυτελῶν) remains obscure, given that he could be referring equally to images woven or embroidered with gold or silver thread directly on the silken veil or to metal plaquettes with figural decoration attached on it or framing it.

Though not stated clearly, the Byzantine author's account implies that the veil covered the icon completely. On the other hand, the Anonymous' description of the mode of suspension of the veil is problematic: if, as he claims, the veil covered only the lower half of the image, when it was lifted during the habitual miracle it would have hidden the faces and the upper part of the Virgin's and Christ's bodies, which makes no sense. Shall then his testimony be disregarded completely or could the pilgrim have misconstrued what he was seeing, especially if he had not been able to come near the icon because of the Friday evening throngs? His description of the veil as covering the lower half of the icon does, in fact, bring to mind the *podea*, a type of textile hanging, which was suspended below an icon in the manner of an apron as its name suggests and as numerous representations confirm [47] What then of his assertion that the upper part of the figu e of the Virgin was actually visible even before the veil was lifted? Could the veil have been transparent?

with a circular recess for a relic, see C. Argyrou and D. Myriantheus, *Ο ναός του Τιμίου Σταυρού του Αγιασμάτι*, Nicosia 2004, cover photo and p. 40. The decoration on Byzantine portable reliquaries served a similar function, i.e. that of identifying and validating the relic contained therein, see, for example, L. James, Dry Bones and Painted Pictures: Relics and Icons in Byzantium, in *Eastern Christian Relics*, ed. A. Lidov, Moscow 2003, p. 45-55, at 51; K. Krause, Immagine-reliquia: da Bisanzio all'Occidente, in *Mandylion: intorno al Sacro Volto, da Bisanzio a Genova*, ed. G. Wolf, C. Dufour Bozzo and A. R. Calderoni Masetti, Milan 2004, p. 209-235; Pentcheva, The Performance of Relics (cited in n. 44).

46. For the various forms of veneration, which activated all senses, see B. Caseau, Experiencing the Sacred, in *Experiencing Byzantium*, ed. C. Nesbitt and M. Jackson, Farnham 2013, p. 59-77; Id. The Senses in Religion: Liturgy, Devotion, and Deprivation, in *A Cultural History of the Senses in the Middle Ages*, ed. R. G. Newhauser, London 2014, p. 89-110.

47. A. Frolov, La "podea" : un tissu décoratif de l'église byzantine, *Byz* 13, 1938, p. 461-504; see Patterson Ševčenko, Icons in the Liturgy (cited in n. 1), figs 3, 7-15, 22

Written and artistic evidence on icon veils argues against such a hypothesis. Was he standing in a position which allowed him to see behind the veil? This also seems unlikely. Apart from his being entirely confused, the only other possible explanation is that the veil he had seen bore a gold-embroidered or woven image of the Virgin, which could have also given rise to his impression that the icon was golden. As we shall see below, there is written evidence in the form of dedicatory epigrams which attests to the fact that icon veils were sometimes adorned with the image of the holy figure depicted on the icon they were meant to cover; this practice is still observable today in Orthodox churches, with the veiled miraculous icon of the Virgin *Kykkotissa* in Cyprus providing a characteristic example.[48] If this were indeed the case at the Blachernai, the veil, though physically hiding the icon, would have ensured that the faithful were granted some form of indirect visual access to the panel, even when the veil remained down. One could even go as far as to suggest that such an arrangement – that is, a veil bearing an image lifted to reveal the figu e on the panel thus creating a "moving picture effect" – could have given rise to the impression that the appearance of the Virgin on the panel changed, as Psellos claimed.[49] Intriguingly, despite the importance that this change had for Psellos as signaling the actual visitation of the Virgin (τὴν ἔμψυχον ἐπιδημίαν αὐτῆς) and her becoming visible through the medium of the icon, he does not describe it in any specific terms, leaving the possibility open that the change in the appearance of the Virgin he evokes was conceptual rather than perceptual.[50]

48. For an illustration of the veiled *Kykkotissa* icon, see *Egeria. Mediterranean Medieval Places of Pilgrimage: Network for the Documentation, Preservation and Enhancement of Monuments in the Euromediterranean Area*, ed. M. Kazakou and V. Skoulas, Athens 2008, p. 231 no. 24. In her earlier discussion of the icon of the "usual miracle", in order to disambiguate both the Anonymous' description and Psellos' claim of a change in the appearance of the Virgin, Pentcheva had also suggested that the veil was adorned with an image of the Virgin, and more specifically a *Nikopoios*; she then went on to propose that the icon beneath the veil depicted the Virgin in a different iconographic type, with her hands open in the orant posture and a medallion with Christ hovering before her breast, see B. Pentcheva, Rhetorical Images of the Virgin: the Icon of the "Usual Miracle" at the Blachernai, *RES: Anthropology and Aesthetics* 38, 2000, p. 34-55, at 48-50. Later, she revised her opinion, excising the reference to the veil adorned with an image. Instead, she argued that the icon of the miracle was probably the panel discovered in 1031 and that the type of the orant Virgin with the hovering medallion, commonly known in art-historical literature as the *Episkepsis* or the *Blachernitissa*, was a new iconographic type that was created to depict the miracle and encapsulate its dogmatic significance, the latter view also shared by Papaioannou, see Pentcheva, *Icons and Power* (cited in n. 1), p. 154-161; Papaioannou, The 'Usual Miracle' (cited in n. 13), p. 185-188.
49. Given that the miracle took place at night, the play of lights on the surface of the icon, brought forth dramatically from beneath the veil, could have also created the impression that the figu e of the Virgin moved, see Psellos, *Orationes* (cited in n. 17), p. 212, l. 309: ἡ παρθένος κεκίνηται.
50. For the importance of motion or change in the appearance of a material depiction as a sign of divine presence in the image, i.e. of the image being "inspirited", especially in Psellos' discourse on charismatic icons such as the icon of the "usual miracle" and the *Antiphonetes*, see Pentcheva, *Icons and Power* (cited in n. 1), p. 149-152; Papaioannou, The 'Usual Miracle' (cited in n. 13); and esp. Barber, *Contesting the Logic of Painting* (cited in n. 4), p. 79-98.

All the same, in contrast to other great devotional icons of the 11th and the 12th centuries, such as the icon of Maria Romaia, housed at the Chalkoprateia church in Constantinople, and the icon of the Virgin of Naupaktos in mainland Greece,[51] the icon of the habitual miracle at Blachernai apparently did not have a confraternity dedicated to its service. Rather, it would seem that access to it and the liturgical and ritual solemnities surrounding its veneration were controlled by the secular clergy of the Blachernai. What is more, though individuals or smaller groups could approach it with petitions,[52] we do not have any written evidence that this specific icon performed healing miracles or that it became the recipient of private devotional offerings in the form of icon veils or metal revetments, unlike other great devotional icons in the capital, such as the Hodegetria and Christ Chalkites.[53] On the contrary, what is highlighted in the related accounts is the public nature of the "usual miracle" and the communal character of the icon's veneration, with repeated references to the large and diverse crowds attending the Friday event. Indeed, witnessing the miracle is presented as a collective experience, with the crowd's feelings of anticipation and excitement manipulated and heightened by coordinated and controlled movement, which involved first exiting the church at the end of the regular Friday evening solemnities and then, after an appropriate period of waiting outside the closed doors, entering it again "filled with joy and fear commingled".[54] Still, the movement was not one-sided: the icon itself, though fi ed on a wall, was not deprived of motion. Its veil was miraculously lifted by the descent of the Spirit to reveal the panel enlivened by the visitation of the Virgin herself, who, according to Psellos, was there to welcome all the faithful surging towards her icon, offering them protection and salvation.

Given the high spectacle value of the "usual miracle" at the Blachernai, its charged emotive content and the mystical experience it offered the faithful, it is surprising to find that this particular cult was relatively short-lived; it certainly did not survive the watershed of 1204. It makes one wonder whether there might be some basis in Pentcheva's insinuation that this cult was originally promoted by the Blachernai clergy in an effort to consolidate the Blachernai's position as the premier center for the cult of the Virgin in the capital. Such an attempt may have been deemed necessary in the face of rising competition from the Hodegon and its own miraculous Marian panel of the Hodegetria, whose cult, as we shall see, despite its equally prominent public aspects, appears to have been more firmly embedded into the realm of personal piety.[55]

51. Nesbitt and Wiita, A Confraternity (cited in n. 1).

52. Psellos actually wrote his oration on the miracle in the guise of a report to the Byzantine emperor concerning an instance when the icon acted as an arbiter in a legal case.

53. Indicatively, none of the epigrams discussed by Spingou and Drpić in their respective studies concerns a pious donation to this icon, see F. Spingou, *Words and Artworks in the Twelfth Century and beyond: the Thirteenth Century Manuscript Marcianus gr. 524 and the Twelfth Century Epigrams on Works of Art*, unpublished D. Phil. dissertation, University of Oxford 2012; Drpić, *Epigram, Art and Devotion* (cited in n. 1). I am grateful to Dr. Spingou for generously sharing with me a copy of her thesis.

54. Psellos, *Orationes* (cited n. 17), p. 205, l. 132; English translation: Papaioannou, The 'Usual Miracle' (cited in n. 13), p. 184.

55. Pentcheva, *Icons and Power* (cited in n. 1), p. 145.

The Hodegetria at the Hodegon Monastery

The monastery of the Hodegon (i.e. of the Guides) was located at the eastern tip of Constantinople, to the right as one progressed north from Hagia Sophia to the Monastery of Saint George of the Mangana. The monastery began its existence as a shrine built at the site of a miraculous healing spring for the blind by Michael III (842-867), sometime between 861 and 865. Michael's foundation seems to have replaced an earlier chapel, which may have been related to the activity of the iconoclast emperor Constantine V (741-775). At some later stage and certainly by the 11th century the church had been transformed into a monastery, enclosed by a wall and including two bath-complexes in addition to the main church.[56] The remains of a hexagonal building excavated in the general area where the monastery is believed to have been located have been tentatively ascribed to the Hodegon, but of the church itself nothing survives.[57] Detailed descriptions are also lacking, thus making even a conjectural reconstruction of the plan of the church impossible.

During the earlier stages of the Hodegon history there is no reference to the presence of a miraculous Marian panel there, though in her *vita*, dated either to the 10th or the 11th century, St. Thomais of Lesbos is said to have prayed while standing "near one of the all-holy icons of the Mother of God" housed in that church.[58] As for an often-quoted episode involving the *kaisar* Bardas and his visit to the Hodegon church prior to his ill-fated participation in the imperial expedition to Crete in 866, the relevant sources make no reference to an icon. The *kaisar* is said simply to have gone to the church and to approach the sanctuary carrying candles in order to pray.[59] It is only in the 11th century that trustworthy information on the rise into prominence of a charismatic icon of the Mother of God at the Hodegon becomes available in the form of written accounts by both Byzantine and non-Byzantine authors.[60] By the late 11th century, the tradition that this wooden panel

56. For the monastery of the Hodegon, its foundation and its history, see Janin, *La géographie ecclésiastique* (cited in n. 9), p. 199-207; C. Angelidi, Un texte patriographique et édifian : le 'discours narratif' sur les Hodègoi, *REB* 52, 1994, p. 113-149, at 114-120; Angelidi and Papamastorakis, The Veneration of the Virgin Hodegetria (cited in n. 7).

57. W. Müller-Wiener, *Bildlexikon zur Topographie Istanbuls*, Tübingen 1977, p. 42-43.

58. P. Halsall, Life of St. Thomaïs of Lesbos, in *Holy Women in Byzantium. Ten Saints' Lives in English Translation*, ed. A.-M. Talbot, Washington DC 1996, p. 291-322, at 311. This reference is immediately followed by mention of the Tuesday morning procession of an icon of the Mother of God from the Hodegon (*ibid.*), but given the questions surrounding the dating of the text (*ibid.*, p. 291-292), this does not provide secure evidence for the establishment of the procession already in the 10th century. See Pentcheva, *Icons and Power* (cited in n. 1), p. 122.

59. See, for example, Theophanes Continuatus, *Chronographiae quae Theophanis Continuati nomine fertur Libri I-IV*, ed. M. Featherstone and J. Signes-Codoñer, Berlin / Boston 2015 (Corpus Fontium Historiae Byzantinae – Series Berolinensis 53), p. 290; see Pentcheva, *Icons and Power* (cited in n. 1), p. 121-122.

60. On the cult of the Hodegetria and the sources that refer to it, see Tognazzi Zervou, L'iconografia (cited in n. 7), p. 233-262; Angelidi, Un texte patriographique (cited in n. 56); Bacci, *Il pennello* (cited in n. 7), p. 114-129; B. Zeitler, Cults Disrupted and Memories Recaptured: Events in the Life of the Icon of the Virgin Hodegetria in Constantinople, in

had been painted by St. Luke is recorded for the first time,[61] while the circulation of an account of its miraculous ability to defend itself against an impious attack at the time of Iconoclasm must have also helped to consolidate its claim to charisma.[62]

As opposed to the panel of the "usual miracle" at Blachernai, the icon of the Virgin Hodegetria, as it came to be known, was a processional icon. According to Middle and Late Byzantine sources from the late 11th century onwards, it featured in a number of weekly and annual processions, as well as certain extraordinary ones, such as the triumph of Michael VIII Palaiologos (1259-1282) on 15 August 1261 upon the liberation of Constantinople from the Latins.[63] The central public event associated with the Hodegetria's veneration, already established by the late 11th century, was a weekly procession which took place every Tuesday morning. In the 11th and 12th centuries this Tuesday rite had the form of a stational procession through the imperial capital, culminating in the celebration of the liturgy in a different church every week.[64] The placement of the Hodegetria icon in the visited church during the liturgical celebration is not specified in the sources. Whether it actually entered the sanctuary – as a form of a dramatized reconstruction of the Virgin's own entrance into the Holy of Holies at her Presentation to the Temple – or stayed before the sanctuary doors is a matter of speculation.[65]

This weekly Tuesday rite became deeply ingrained into the religious life of the Middle Byzantine capital and its inhabitants. As a result, according to Nicholas Mesarites, there was great distress among the faithful in 1206, when the newly-installed Latin patriarch of Constantinople, Thomas Morosini, refused to allow the Byzantines to celebrate mass before the icon of the Hodegetria, which he had transferred to Hagia Sophia and locked in the sacristy in hopes of financial gain from pilgrims.[66] Morosini himself lost possession of the icon in a spectacularly

Memory and Oblivion, Proceedings of the XXIXth International Congress of the History of Art held in Amsterdam, 1-7 September 1996, ed. W. Reinink and J. Stumpel, Amsterdam 1999, p. 701-708; Angelidi and Papamastorakis, The Veneration of the Virgin Hodegetria (cited in n. 7); Pentcheva, *Icons and Power* (cited in n. 1), p. 109-143.

61. Ciggaar, Une description de Constantinople (cited in n. 18), p. 127; Ead., Une description de Constantinople traduite (cited in n. 18), p. 249. See also Bacci, *Il pennello* (cited in n. 7), p. 124-125; Pentcheva, *Icons and Power* (cited in n. 1), p. 124-127.

62. E. von Dobschütz, *Christusbilder: Untersuchungen zur christlichen Legende*, Leipzig 1899, p. 221**-223**. The account is preserved in a thirteenth-century manuscript, but, according to its editor, it may go back to the 11th or the 12th century, *ibid.* p. 205**.

63. See works cited in n. 60, above.

64. E. von Dobschütz, Maria Romaia. Zwei unbekannte Texte, *BZ* 12, 1903, p. 173-214, at 202; Id., *Christusbilder* (cited in n. 62), p. 258**; Ciggaar, Une description de Constantinople (cited in n. 18), p. 127; Ead., Une description de Constantinople traduite (cited in n. 18), p. 249.

65. On the symbolical connections between the Middle Byzantine Tuesday procession of the Hodegetria and the Virgin's presentation to the Temple, see Pentcheva, *Icons and Power* (cited in n. 1), p. 136-143.

66. Nicholas Mesarites, *Disputatio*, ed. A. Heisenberg, *Neue Quellen zur Geschichte des lateinischen Kaisertums und der Kirchenunion. II. Die Unionsverhandlungen vom 30. August 1206. Patriarchenwahl und Kaiserkrönung in Nikaia 1208, Sitzungsberichte der Bayerischen*

criminal manner to the Venetians, who had it transferred to the Pantokrator Monastery, where it remained – apparently inaccessible to the Orthodox faithful – until 1261, when it was triumphantly reinstalled in its original home at the Hodegon.[67]

The Tuesday procession was then re-instated, but, according to extant written testimonies from the 14th century onwards, its character and location had changed. The procession now terminated in a square near the monastery of the Hodegon, while its focus became the miraculous performance of the icon itself: despite its great weight, the icon was carried on the shoulders of one man, who seemed to be driven by it round and round to the amazement and awe of the assembled throngs of believers and visitors.[68] It should be noted that certain Middle Byzantine accounts of the Tuesday procession also record the miraculous ability of the Hodegetria icon to drive its bearer to its chosen destination, but in the earlier period this appears to have been just one aspect of the weekly procession rather than its primary focus, which at that time remained the liturgical celebration in the presence of the icon.[69]

Within its church proper, the Hodegetria panel, like the Blachernai panel, was not placed centrally in the nave. The account of the miracle of the Hodegetria mentioned above states that the icon was housed in the left side of the church, that is to the north, where, we are told, the women stood to attend the liturgy.[70] Thus, when not in procession or visiting another sanctuary, the miraculous icon of the Virgin and Child was housed in what one might claim was a female gendered space in the Hodegon church, which apparently also had its own entrance.[71]

Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-philologische und historische Klasse 1923/2, p. 15-25, at 16; repr. A. Heisenberg, *Quellen und Studien zur spätbyzantinischen Geschichte*, ed. H.-G. Beck, London 1973, no. II/II. See the brief reference to this Latin interlude in the *vita* of Sts Barnabas and Sophronios by Akakios Sabbaites (first half of 13th century), P. S. Martines, *Οἱ Ἅγιοι Βαρνάβας καὶ Σωφρόνιος, οἱ κτίτορες τῆς Ἰ. Μονῆς Σουμελᾶ*, Patras 2012, p. 61. On the date of this text, where the Constantinopolitan Hodegetria is listed as one of three icons ascribed to St. Luke, see A. Giannouli, *Die beiden byzantinischen Kommentare zum Großen Kanon des Andreas von Kreta. Eine quellenkritische und literarhistorische Studie*, Vienna 2007, p. 66-76. I thank Prof. Giannouli for bringing this text to my attention.

67. R. L. Wolff, Footnote to an Incident of the Latin Occupation of Constantinople: the Church and the Icon of the Hodegetria, *Traditio* 6, 1948, p. 319-328.

68. G. P. Majeska, *Russian Travelers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, Washington DC 1984 (Dumbarton Oaks Studies 19), p. 36; Ruy González de Clavijo, *Embassy to Tamerlane, 1403-1406*, trans. G. Le Strange, London 1928, p. 84; Pero Tafur, *Travels and Adventures, 1435-1439*, trans. M. Letts, London 1926, repr. London / New York 2005, p. 141-142; see also Zeitler, Cults Disrupted (cited in n. 60).

69. Ciggaar, Une description de Constantinople (cited in n. 18), p. 127 and p. 140.

70. von Dobschütz, *Christusbilder* (cited in n. 62), p. 221**: ἐφ' ὃν [the church of the Hodegon] εἰσπορευομένῳ κατὰ τὸ εὐώνυμον μέρος ἀφωρισμένη ταῖς γυναιξὶν στάσις ἀπονενέμηται, καθ' ἣν συνειςιοῦσαι τῆς θείας ὑμνωδίας καὶ μεταλήψεως μετέχειν εἰώθασιν. ἐν ταύτῃ τῆς παναχράντου θεοκυήτορος ἱερὸς χαρακτὴρ ἐξεικονίζετο ἀγκάλαις τὸν δι' ἡμᾶς ἐξ αὐτῆς ἐνανθρωπήσαντα φερούσης Χριστὸν, οὐ πρὸς τέλειον καὶ ποδῆρες σκῆνος παρατεινόμενον τὸ ἅγιον καὶ ἱερὸν ἐκεῖνον ἐκτύπωμα. On the date of this text, see above, in n. 62.

71. Angelidi, Un texte patriographique (cited in n. 56), p. 149.

The allocation of a space for women in what was the principal church of a male monastery is in itself noteworthy, but it may have had its roots in a time prior to the transformation of the original church into a monastic foundation. It is certainly indicative of the power of the icon's cult in which women had a very active and visible role.[72]

Our sources, however, seem to imply that the miraculous icon had not always been housed in the north aisle / section of the church. Theodore Balsamon, who was residing at the Hodegon in the late 12th century, complained about the fact that, however hard he tried, he could not stop the "ancient tradition" of laymen entering the sanctuary of the church of the Hodegon, despite the very strict prohibition against such practice in ecclesiastical law.[73] Centuries later, a fifteenth-centu y narrative discourse (λόγος διηγηματικός) on the Hodegon states that a copy of the charismatic icon, which shared its prototype's miraculous ability to defend itself against attack, was housed in the *prothesis* of the church, where an impious woman at the time of Iconoclasm had tried to deface it.[74] Could then the Hodegetria icon have been originally housed in the *prothesis*, before being moved to the north part of the main church by the 13th century at the latest, after 1261 perhaps? Its presence there could explain the origins of the "ancient tradition" that Balsamon speaks of.[75] Housing miraculous icons in the area of the sanctuary is not unheard of. According to the pilgrim John Phokas in the late 12th century, a charismatic icon resembling the Hodegetria, also painted by St. Luke, was housed behind the altar in a small church at the Monastery of Calamon on the River Jordan,[76] while Syria's most famous miraculous panel, that of the Mother of God of Saidnaya, likewise stood in the sanctuary, behind the altar, protected by an iron grill.[77] Admittedly, a potential connection between Balsamon's testimony and the *logos diegematikos* is tenuous at best and does not offer adequate support to the claim that the icon of the Hodegetria had originally been housed in the sanctuary before being moved to the main church in order to facilitate access to it by the male and female laity. Still, the

72. For specific references to the participation of women in the Tuesday procession, see Ciggaar, Une description de Constantinople (cited in n. 18), p. 127; Ead., Une description de Constantinople traduite (cited in n. 18), p. 249; Nicholas Mesarites, *Disputatio* (cited in n. 66), p. 16; Angelidi, Un texte patriographique (cited in n. 56), p. 149.

73. G.A. Ralles and M. Potles, *Σύνταγμα τῶν θείων καὶ ἱερῶν κανόνων τῶν τε ἁγίων καὶ πανευφήμων ἀποστόλων καὶ τῶν ἱερῶν οἰκουμενικῶν καὶ τοπικῶν συνόδων, καὶ τῶν κατὰ μέρος ἁγίων πατέρων*, Athens 1852, p. 467. On the relationship of Theodore Balsamon with the Hodegon Monastery, see K. G. Pitsakes, Ἡ ἔκταση τῆς ἐξουσίας ἑνὸς ὑπερορίου πατριάρχη: ὁ πατριάρχης Ἀντιοχείας στὴν Κωνσταντινούπολη τὸν 12ο αἰώνα, in *Το Βυζάντιο κατά τον 12ο αιώνα. Κανονικό Δίκαιο, κράτος και κοινωνία*, ed. N. Oikonomides, Athens 1991, p. 91-139, at 117-133; F. Spingou, John IX Patriarch of Jerusalem in Exile: a Holy Man from Mar Saba to St. Diomedes/ New Zion, *BZ* 109, 2016, p. 179-206, at 188-199. I thank Dr. Spingou for providing me with a copy of her article.

74. Angelidi, Un texte patriographique (cited in n. 56), p. 147 and p. 149.

75. Pitsakes, Ἡ ἔκταση τῆς ἐξουσίας (cited in n. 73), p. 121 and p. 122, n. 75.

76. J. Wilkinson, *Jerusalem Pilgrimage, 1099-1185*, London 1988, p. 331.

77. Bacci, *Il pennello* (cited in n. 7), p. 197. Today, the Saidnaya icon remains hidden from view behind the solid metal doors of the small shrine that houses it (M. Immerzeel, pers. com.).

possibility that popular devotion to a charismatic panel could have been strong enough to lead people to flout one of the most stringent rules of the Orthodox Church and to challenge the clergy's control over a venerated icon remains temptingly attractive.

The Hodegetria, apparently, did not have a separate chapel, as the Blachernai panel did, which is understandable given the difference in the character of the rituals associated with each panel. Information on the actual manner of the display of the icon within the church is provided by Ruy González de Clavijo, a Spanish diplomat who visited Constantinople at the beginning of the 15th century. According to him, the painted panel, which was covered with a heavily bejeweled silver revetment, was set in a finely carved frame and was supported by two feet. Clavijo then went on to add that the icon was kept in an iron chest (*caxa di fier o*) for safety reasons.[78] The latter seems rather puzzling, as it would imply that the icon was inaccessible to the faithful for viewing and veneration when not on procession, though it does bring to mind the arrangements for the protection of and controlled access to the Saidnaya panel mentioned above. Another early fifteenth-centu y text, this time an account of a miracle by the icon, makes reference to the icon's κουβούκλιον, a chamber, that is, where the icon was housed.[79] Luckily for us, there is one piece of artistic evidence that could help to elucidate and reconcile both accounts. In the frontispiece of the *Hamilton Psalter*, dated to around 1300, eight unidentified figu es are shown venerating an icon – if not the icon – of the Hodegetria, which is placed under a canopy behind a protective metal grid (fig 1).[80] If we envision a comparable arrangement at the Hodegon, this could explain both the characterization of the space where the Hodegetria was kept as a chamber, a *koubouklion*, and Clavijo's claim that it was kept in "an iron chest". The miniature itself, if indeed inspired by the original Hodegetria, would imply that this arrangement was in place long before the 15th century, when we first hear of it, possibly put together following the re-establishment of the icon at the Hodegon in 1261. The placement of a venerated panel in a special chamber (οἰκίσκος, δωμάτιον) separated from the nave by a metal grill is securely attested in the case of an icon of the Sts Theodore the Recruit and Theodore the General in their church at Serres (northern Greece) in the first half of the 14th century. Theodore Pediasimos, to whom we owe this information, mentions only the icon in the *oikiskos*.[81] Paolo Odorico, however, raises the possibility that the head of St. Theodore the General located in the church was also kept (and venerated) there, but this assertion cannot

78. Ruy González de Clavijo, *Embassy to Tamerlane* (cited in n. 68), p. 84.

79. A. Papadopoulos-Kerameus, *Varia graeca sacra. Sbornik grečeskich neizdannych bogoslovskich tekstov IV-XV vekov*, Leipzig 1975 (photocopy edition), p. 148-153, at 150, l. 14 and 152, l. 18-19.

80. *Mother of God*, ed. Vassilaki (cited n. 7), no. 54 (N. Ševčenko).

81. P. Odorico, L'*ekphrasis* de la métropole de Serrès et les miracles des saints Théodore par Théodore Pédiasimos, in *Ναός περικαλλής: ψηφίδες ιστορίας και ταυτότητας του Ιερού Ναού των Αγίων Θεοδώρων Σερρών*, ed. V. Penna, Serres 2013, p. 127-154, at 133 (text), 143 (French translation). I owe this reference to Prof. A. Mentzos, whom I here thank.

Droits numériques non obtenus.

Figure 1 - Icon of the Virgin Hodegetria venerated by eight figu es, frontispiece to the Hamilton 119 (*Hamilton Psalter*), fol. 39v, Cyprus?, ca. 1300, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, inv. no. 78 A 9 (photo: bpk / Kupferstichkabinett, SMB / Jörg P. Anders).

be confirmed [82] Back at the Hodegon, there is nothing to suggest that the Marian relic kept in the church shared the same space with the icon of the Hodegetria, which was clearly the primary focus of pilgrimage and veneration.[83]

The placement of the icon behind a metal grid would not only ensure its safety, but it would also provide an ideal means of controlling access to it, making being in its immediate vicinity, within its "private" space, a special and intimate experience granted to a privileged few. The existence of some control as to who had access to the icon in its own space is likewise intimated by the *Hamilton* frontispiece (fig 1). There, fi e youths and a small boy are shown inside the grid and, thus under the direct protection of the icon, while the two adults kneel outside it. One may assume that access to the icon would have been granted especially to those in need of a cure. In the miracle-story mentioned above, it is said that the young woman spent many days inside the *koubouklion*, hoping to be freed from the demon that had possessed her. When she was finally cured, however, she stood in front of it to recount the story of her salvation for all to hear.[84]

But who was it that controlled access to the icon? Though the clergy and the monks of the Hodegon Monastery participated in the liturgical and paraliturgical rites associated with the public veneration of the icon, it would seem – and our fifteenth-centu y miracle account confirms this[85] – that access to the charismatic icon was supervised by members of a confraternity dedicated to its service.[86] Though written and visual references to them and to their distinctive red dress multiply from the late 13th century onwards, the confraternity's establishment could go back as early as the 12th century, when we first find reference to "the bearers and the other servants of the icon" in the foundation document of the imperial Pantokrator Monastery in 1136.[87] In contrast to the confraternity of the icon of

82. *Ibid.*, p. 152. As Odorico himself points out, this arrangement is reminiscent of the silver hexagonal ciborium of St. Demetrius in the central nave of his Early Byzantine basilica in Thessaloniki, which housed an effigy of the sleeping saint, something between an icon and a relic. The entrance into the ciborium faced the north aisle, thus physically separating the act of encountering the saint in his special place from the main liturgical solemnities carried out in the nave. On the ciborium, see A. Mentzos, Το ψηφιδωτό του δυτικού τοίχου στον ναό του Αγίου Δημητρίου, in *Αφιέρωμα στον ακαδημαϊκό Παναγιώτη Λ. Βοκοτόπουλο*, ed. V. Katsaros and A. Tourta, Athens 2015, p. 303-310, with earlier bibliography.

83. This was the spindle, with which the Virgin had been spinning the purple yarn at the time of the Annunciation, see Nikephoros Kallistou Xanthopoulos, *Historia ecclesiastica*, PG 146, col. 1061A.

84. Papadopoulos-Kerameus, *Varia graeca sacra* (cited in n. 79), p. 150 and p. 152.

85. *Ibid.*, p. 150.

86. M.G. Parani, "The joy of the Most Holy Mother of God the Hodegetria the one in Constantinople": Revisiting the Famous Representation at the Blacherna Monastery, Arta, in *Viewing Greece: Cultural and Political Agency in the Medieval and Early Modern Mediterranean*, ed. S.E.J. Gerstel, Turnhout 2016, p. 113-145, at 119-120, with earlier references.

87. R. Jordan, Pantokrator: typikon of Emperor John II Komnenos for the Monastery of Christ Pantokrator in Constantinople, in *Byzantine Monastic Foundation Documents*, ed. J. Thomas and A. Constantinides Hero, Washington DC 2000, vol. 2, p. 725-781, at 756. See also N. Patterson Ševčenko, Servants of the Holy Icon, in *Byzantine East, Latin West* (cited in n. 6), p. 547-556.

the Virgin of Naupaktos, no women are recorded as participating in the Hodegetria confraternity, though the inclusion of an adult woman and at least two young girls all dressed in red in the *Hamilton* frontispiece mentioned above could be an indication that women were not actually excluded from it (fig 1). The fact that women did serve the icon in some capacity is confirmed by the *logos diegematikos* mentioned earlier. According to this text, a woman served at the Hodegon, cleaning the floo , the courtyard and the path to the north entrance to the church, where a fair would take place every Tuesday.[88] This woman, the same source informs us, was also responsible for distributing some kind of holy substance related to the icon (τῆς Θεοτόκου τὸ ἅγιον) and holy water from the healing spring to all those who came to the Hodegon to venerate the Virgin, whether male or female, healthy or sick.[89] As already noted by Myrtale Acheimastou-Potamianou, the elderly woman portrayed distributing some kind of drink in the late thirteenth-century mural representing the Tuesday procession of the Constantinopolitan Hodegetria at the Blacherna Monastery in Arta could have been inspired by such a pious female attendant of the icon.[90]

Though the Hodegetria had a spectacularly public life and though by the 12th century, as Angelidi and Papamastorakis have demonstrated, it came to be considered as the supernatural guardian of the imperial capital and the emperor,[91] its cult had a strong private component, the icon being sought after and venerated as a protector, a refuge and a source of healing and comfort by the faithful irrespective of social standing. Our sources are not particularly forthcoming as to how the miraculous interventions of the icon on behalf of its devotees manifested themselves. In an epigram that Theodore Balsamon composed à propos a copy of the Hodegetria that he commissioned, he speaks of the original as emitting "drops of Orthodoxy" and invites the viewer not to be afraid of original sin, since he can draw from the icon "the dew of life".[92] Angelidi and Papamastorakis argue that these "drops" evoke metaphorically the waters of the spring of Hodegon, the healing grace of which is ascribed thus to the Virgin and, more specifically to her charismatic image.[93] Alternatively, they could be referring to a liquid substance emitted by the icon itself, which could be used for healing purposes. The icon that resembled the Hodegetria at the Monastery of Calamon was indeed said to emit an "awesome fragrance", while the figu e on the icon of Saidnaya, equally ascribed to St. Luke, was said to transform into human flesh and to emit a perfumed oil capable of healing all

88. Angelidi, Un texte patriographique (cited in n. 56), p. 149.

89. *Ibid.*

90. M. Acheimastou-Potamianou, *Η Βλαχέρνα της Άρτας. Τοιχογραφίες*, Athens 2009, p. 89-90; see Parani, "The joy" (cited in n. 86), p. 128 and p. 130, fig. 12

91. Angelidi and Papamastorakis, The Veneration of the Virgin Hodegetria (cited in n. 7); Id., Picturing the spiritual protector (cited in n. 7).

92. K. Horna, Die Epigramme des Theodoros Balsamon, *Wiener Studien* 25, 1903, p. 165-217, at 184 no. XV. See Spingou, *Words and Artworks* (cited in n. 53), p. 256, 313 no. 148, *contra* Angelidi and Papamastorakis, The Veneration of the Virgin Hodegetria (cited in n. 7), p. 380, who claim that the epigram was composed à propos an icon of the Hodegetria at Panteichion, outside Constantinople.

93. *Ibid.*, p. 380.

illnesses.[94] Maybe it was a comparable substance that was *tes Theotokou to hagion* mentioned in the *logos diegematikos* in relation to the Constantinopolitan Hodegetria. In the 1430s, the western traveler Pero Tafur recorded how towards the end of the Tuesday procession "the clergy take cotton-wool and touch the image and distribute it among the people", as a form of material blessing for the faithful to take away with them.[95] With all this in mind, one feels tempted to take Balsamon's description literally, but the ambiguity and the distance in time between the three texts concerning our icon do not allow for any secure conclusions to be drawn.

More traditionally, oil from the lamp that was apparently suspended and burning before the icon would also be used for healing purposes: Emperor Andronikos II Palaiologos (1282-1328) had some of that oil sent to his son and co-emperor, Michael, who had fallen sick at Pegai in Asia Minor.[96] Reference was also made above to the practice of spending time within the *koubouklion* of the icon as another method of beseeching the Virgin's miraculous intervention, a practice that is reminiscent of incubation. From that same miracle-account, we learn that the icon was lifted from its stand by its servants and placed on the belly of the prostrate possessed girl in the hope that direct, tactile contact with the miraculous panel, rather than mere physical proximity, would expel the demon. In this particular case this tactic did not prove effective because, we are told, the demon was too strong. It was only when the Virgin in a vision asked her Son to intervene that the demon was defeated, yet the miraculous cure was still ascribed to the Hodegetria, which was presented as the mediating agent in the healing of the pious girl.[97]

Those who benefited from the Hodegetria's healing grace and assistance expressed their gratitude by some kind of offering. The girl of our often-quoted miracle donated a pound of wax and one gold coin to the church so that the monks of the Hodegon could offer a prayer of thanksgiving and supplication on her behalf.[98] Others, however, preferred to make their pious offerings to the icon itself, as if addressing them directly to the Virgin without the need of intermediaries. Such donations were sometimes commemorated in especially commissioned epigrams, which were in all probability meant to be inscribed on the gifts themselves for all to see. The small group of such epigrams that have come down to us date to the 12th century and all concern devout donation by members of the Komnenian aristocracy including the emperor himself. In the first half of the 12th century, Emperor John II Komnenos (1118-1143) offered the Hodegetria a στέφος or crown adorned with pearls in thanksgiving for her protection from envy and in supplication that the Virgin would continue to brighten his life.[99] While one cannot exclude the possibility that the emperor's gift had the form of a votive crown suspended before the icon from a bracket, the wording of the epigram by Nicholas Kallikles

94. See above, n. 76 and n. 77.

95. Pero Tafur, *Travels* (cited in n. 68), p. 142.

96. George Pachymeres, *Historia brevis*, ed. A. Failler, *La version brève des Relations Historiques de Georges Pachymérès*, Paris 2002, vol. 2, p. 100-101.

97. Papadopoulos-Kerameus, *Varia graeca sacra* (cited in n. 79), p. 150-152.

98. *Ibid.*, p. 152.

99. Nicholas Kallikles, *Carmina*, ed. R. Romano, *Nicola Callicle, Carmi*, Naples 1980, no. 20.

seems to imply that the *stephos* should be understood here as a piece of precious metal revetment that was attached directly onto the panel and more specifically as a bejewelled revetment for the Virgin's halo. The related terms στέφανος and στεφάνιν often have this latter meaning in descriptions of adorned icons included in Middle Byzantine ecclesiastical inventories.[100] If the proposed interpretation is correct, the emperor's gift would have interfered with the physical appearance of the painted panel and consequently would have altered its visual impact on its beholders.[101]

By the late 13th century, judging by the representation of the Constantinopolitan Hodegetria at Arta, the whole panel – with the exception of the faces of the Mother and Child – was covered with a heavily bejewelled silver revetment.[102] This would have created the impression of a relief panel, with light shimmering from the reflecti e surfaces of the silver, the pearls and the precious stones. The preciousness of the materials used was probably deemed as suitable for honouring the Queen of Heaven and her Son, while pearls, because of their theological symbolism, must have been considered especially appropriate for adorning the image of the Mother of "the divine pearl".[103] On the other hand, one wonders whether the panel's revetment may have been distracting at some level, making the panel's surface too "busy" to focus on the persons actually represented on it. In certain recent art-historical discussions of icons, special emphasis has been given on the precious media used either for the manufacture or the adornment of icons as instrumental in cultivating and promoting the belief that the icons were inspirited, especially through light and color effects creating the impression of movement on the object's surface.[104] Still, I agree with Weyl Carr who argues that, in the end, it was the form rather than the medium that served as the primary vehicle and transmitter of grace.[105] In the case of the Hodegetria, I think it is significant that the faces of the Virgin and Child were never covered by precious revetment. Thus, when the icon was displayed to public view, especially during the Tuesday procession, one may envision the precious revetment functioning as a frame or even as a revelatory device guiding the eyes to the faces and the mind to the contemplation of the Mother and Son.[106]

100. L. Bender, M. Parani, B. Pitarakis, J.-M. Spieser and A. Vuilloud, *Artefacts and Raw Materials in Byzantine Archival Documents/Objets et matériaux dans les documents d'archives byzantins*, synthesis "stephanos", at http://www.unifr.ch/go/typika [accessed 2 January 2017].

101. On the devotional practice of adorning icons with precious metal revetment especially from the Komnenian period onwards, see the masterful analysis by Drpić, *Epigram, Art and Devotion* (cited in n. 1), p. 118-185.

102. Parani, "The joy" (cited in n. 86), p. 115 and p. 117.

103. Drpić, *Epigram, Art and Devotion* (cited in n. 1), p. 144-146. The quotation is from the Canon of the *Akathistos Hymn* (ode 5, *troparion* 5) by Joseph the Hymnographer (9th century).

104. See, especially, Pentcheva, *The Sensual Icon* (cited in n. 1), p. 183-208; A. Weyl Carr, Reflections on the Medium of the Miraculous, in *Viewing Greece* (cited in n. 86), p. 33-52.

105. *Ibid.*, p. 49-52.

106. Drpić, *Epigram, Art and Devotion* (cited in n. 1), p. 160-161.

The second type of offering presented to the Hodegetria according to surviving epigrams also affected its visibility. The reference is to the presentation of screening veils, called ἐγχείρια, to the icon as attested by four commemorative poems dated to the 12th century.[107] The epigrams provide valuable information on the circumstances of the gift and the appearance of the veils in question. Thus we learn that these veils were purple (silk?) and woven or embroidered with gold, further enhanced in the case of the veil offered by Anna Arbantene with pearls and gems. As the poem commemorating the donation by Georgios Palaiologos Doukas Komnenos explains, the purple was offered to the Theotokos as queen (of Heaven), while the gold signified her purity as the Virgin. These precious veils were offered to the icon by both men and women in thanksgiving or supplication for the healing of the donor or a member of his or her family. Another overarching theme is the desire of the donors for protection and succour for themselves and their families. The choice of a veil as a material expression of the prayer for protection, given its association with cover and shelter, seems to me particularly apt.

The donors of the *encheiria* to the Hodegetria that we know of all came from the upper echelons of Byzantine society, but given that our sources are biased towards the upper classes, since they were the ones with money to commission commemorative epigrams, we cannot be certain whether the practice was exclusive to them or not. Nor do we have any information on the practical aspects of the donation. Seeing that the Hodegetria was gifted with multiple veils, one imagines some sort of rotation being in place or the suspension of a specific veil before the icon on special days or feast-days according to the donor's wishes. Be this as it may, these high-ranking donors with their gift, did not simply try to forge a personal connection to the icon and have it publicly proclaimed,[108] but they, in a sense, appropriated the charismatic panel by drastically affecting how everyone would perceive and experience it from then on.

As Michele Bacci has observed, veiling was only conceivable in the case of an icon of great antiquity and proven miraculous ability and with a very strong devotional base,[109] and the Hodegetria by the 12th century certainly had all these characteristics. Beyond its traditional honorific connotations, the veil highlighted

107. These include two epigrams by Nicholas Kallikles commemorating the individual donation of veils by John Arbantenos and his wife Anna (Nicholas Kallikles, *Carmina* [cited in n. 99], nos. 1, 26; V. Nunn, The Encheirion as Adjunct to the Icon in the Middle Byzantine Period, *BMGS* 10, 1986, p. 73-102, at 99-100; Drpić, *Epigram, Art and Devotion* [cited in n. 1], p. 85-87, p. 96, p. 103-105), one epigram traditionally ascribed to Theodore Prodromos, commemorating the donation of a veil by Eudokia, wife of Theodore Stypeiotes (W. Hörandner, *Theodoros Prodromos. Historische Gedichte*, Vienna 1974, no. 73; Nunn, The Encheirion, *op. cit.*, p. 100-101; Drpić, *Epigram, Art and Devotion* [cited in n. 1], p. 255-256, p. 290-291; on the ascription of the epigram to Manganeios Prodromos instead, see A. Rhoby, Zur Identifizie ung von bekannten Autoren im Codex Marcianus graecus 524, *Medioevo Greco* 10, 2010, p. 167-204, at 196), and an anonymous epigram commemorating the donation of a veil by Georgios Palaiologos Doukas Komnenos (S. Lampros, Ὁ Μαρκιανὸς κῶδιξ 524, *Néos Hell.* 8, 1911, p. 2-59, p. 123-192, at 151 no. 228; V. Nunn, The Encheirion, *op. cit.*, p. 101).

108. Drpić, *Epigram, Art and Devotion* (cited in n. 1), p. 343-351.

109. Bacci, *Il pennello* (cited in n. 7), p. 237.

the importance of the icon hidden behind it as something too precious and venerable to be profaned by being constantly exposed to the human gaze.[110] There is no indication in the epigrams that the screening veils were meant to conceal the icon because the visage of the Virgin was too awesome to behold. However, beyond cultivating its mystique, the implication of gifting a charismatic icon such as the Hodegetria with a screening veil was that it was considered as a locus of sacred power or presence that needed to be approached in fear and respect. The screening veil might have thus also protected the faithful from a potentially dangerous unmediated encounter with the holy. Nonetheless, withdrawing the icon from sight behind the veil must have fanned the desire of its devotees to attain access to it.[111] One cannot help but wonder whether they were satisfied with glimpses of it during the Tuesday procession, when it was revealed for their contemplation without a veil. What of the rest of the days of the week, when the icon remained in the Hodegon church? Were there alternative ways of gaining access to the famed miracle-worker? It would seem that there were: icons of the icon.[112]

To begin with, we may assume the existence at Hodegon of a smaller-scale kissing copy, such as the one seen in the frontispiece of the *Hamilton Psalter* (fig. 1). This would have satisfied the need of the faithful for some form of visual and haptic access to their object of veneration, while at the same time protecting the original from the deterioration that could have been caused by throngs of people touching and kissing it. In addition, an effigy of the Hodegetria could have been woven or embroidered on the screening veil itself, as was certainly the case with the *encheirion* offered by Anna Arbantene in the first half of the 12th century.[113] Such a veil, though physically covering the icon, would have revealed through the image adorning it that which was of true importance: the figu es of the Mother and Child.

Once introduced, the *encheirion* apparently became an essential component of the presentation of the Hodegetria within its church, and this I would argue is echoed by the numerous depictions of Hodegetria panels in art, where the veil is regularly represented.[114] In contrast to actual practice, however, in art the veil is never shown obscuring the icon. Rather, it is transformed from a concealing into a revelatory device. Always represented raised in order to offer an unobstructed view of the icon and of the figu es portrayed, occasionally shown coming out of their frame, it transmutes viewing the panel into experiencing a kind of theophany.

110. M.G. Parani, Mediating Presence: Curtains in Middle and Late Byzantine Imperial Ceremonial and Portraiture, *BMGS* 42, 2018, p. 1-25.

111. A. Weyl Carr, Threads of Authority: the Virgin Mary's Veil in the Middle Ages, in *Robes and Honor. The Medieval World of Investiture*, ed. S. Gordon, New York 2001, p. 59-93, at 70.

112. On the phenomenon of the creation of "icons of icons", yet another manifestation of the great import that charismatic panels had acquired in devotional practices, see A. Weyl Carr, Images: Expressions of Faith and Power, in *Byzantium. Faith and Power (1261-1557)*, cat. exp., ed. H.C. Evans, New York 2004, p. 143-152, at 148-150.

113. See above, n. 107.

114. See numerous examples illustrated in Patterson Ševčenko, Icons in the Liturgy (cited in n. 1).

In other words, these depictions reflect the essence of the cult that was developed around the icon of the Hodegetria, through which the invisible and transcendental was made present and accessible to all.

Concluding remarks

At this point, the attempt to trace the manner in which the veneration of the two famous miraculous panels of the Virgin in medieval Constantinople was staged in their respective sanctuaries has reached its end. It has, hopefully, become apparent that encountering the sacred through the medium of charismatic icons was a varied experience even within a single city such as the imperial capital in the 11th and the 12th centuries, when the cults of the panel of the "usual miracle" at Blachernai and the Hodegetria co-existed. Though in both cases the ultimate goal for the icons' devotees was the same – a more direct contact with the holy, and the spiritual and material benefits that one could derive from it – the means by which this was achieved in each case were different. These differences may be ascribed to the origins of each cult, the identity and the motives of those promoting it, but also to the more specific de otional and other needs that it was meant to fulfill

The interaction of the faithful with the two miraculous panels was characterized by a wide range of rituals and behaviors, both public and private, which influenced and, at the same time, were affected by the manner in which the panels in question were displayed. Among these rites are included practices that were traditionally associated with imperial ceremonial, like the use of veils, or are reminiscent of the cult of relics, such as limited direct access and withdrawal from common view, material blessings and, possibly, incubation, all underlining the special nature and exceptional status of these miracle-workers vis-à-vis non-miraculous icons.

Interestingly, as we have seen, some of these practices were not always under the purview of the Church or even of the clergy that served the churches where the charismatic panels were housed. The adoption and promotion of a cult by the emperor and his circle certainly had a significant role to play, as evidenced especially in the case of the Hodegetria. Still, it is personal piety and the need of the faithful to feel a closer connection to God and the saints that, I believe, emerge as the catalytic factors in shaping the treatment and the fortunes of the charismatic panels that we have been discussing. Indeed, one cannot help but wonder whether the Hodegetria's longer-lived popularity in comparison to the panel of the "usual miracle" was due not simply to imperial patronage and to the panel's healing powers, but also to the fact that it was a processional icon: unfailingly, every week, in an act of reciprocity, the great icon would go forth from its domicile to meet its people and, through its miraculous performance, reassure them of the Virgin's continuous presence and constant concern for her city and its inhabitants.

Maria G. Parani
University of Cyprus

Invisible, in Full View
The Byzantine Relics of Santa Maria della Scala in Siena

Stefania Gerevini

Ever since the publication of Peter Brown's seminal study of the cult of saints in late antiquity, the nexus between presence (*praesentia*), visibility, and potency (*potentia*) has been central to scholarly debates about relics and their significance in medieval societies. As is now widely held, the power of relics to act within and to intercede for a given community rested on their localised presence and availability. However, relics were neither permanently nor directly visible to the faithful. Instead, the charisma of holy bodies and sacred matter relied on what Brown termed an "art of closed surfaces": a carefully maintained balance between distance and proximity, between exposure and concealment of sacred matter.[1] Medieval experiences of the holy were mediated by sophisticated practices of enshrinement, which have been the object of careful scholarly scrutiny in the past decades.[2] Reliquaries enclosed sacred matter within sumptuously decorated containers, simultaneously enhancing and hiding it. Architectural framings, monumental imaging and ceremonials further framed the holy, confirming and heightening its power, but also removing it from sight and conveying new, topical meanings through its presence. In addition, *passio* legends, miracle accounts, and local historical and hagiographic traditions both expanded and further localised the authority of saints and relics.[3] Both recurrent and ubiquitous, such sophisticated *mise-en-scènes* were one of the distinguishing features of medieval public religion. However, the modes in which both relics and relic collections were staged – how they were received, displayed, stored, and venerated by a given individual or social group – were also highly specific. As such, these practices are revealing of the multiple ways in which medieval communities imagined, constructed, and mobilised the sacred to manifest their inclinations and concerns. This article examines the solemn reception, ceremonial display and storage of a newly imported set of Byzantine relics in fourteenth-century Siena.

1. P. Brown, *The Cult of the Saints: its Rise and Function in Latin Christianity*, Chicago 1981 (The Kaskell Lectures on History of Religions. New Series 2), p. 86-105.
2. Literature on these issues is ever growing. For recent appraisals and a range of different perspectives, see *Saints and Sacred Matter: the Cult of Relics in Byzantium and Beyond*, ed. C. Hahn and H. A. Klein, Washington DC 2015 and *Matter of Faith: an Interdisciplinary Study of Relics and Relic Veneration in the Medieval Period*, ed. J. Robinson and L. de Beer, London 2014.
3. *Saints and Sacred Matter* (cited in n. 2), p. 6-8.

Investigating how the potency of this foreign group of relics was both amplified and specified through visual and ritual framing in Siena, this article ultimately illuminates the ways in which *praesentia* – the presence and charisma of the holy – was constructed and experienced in late medieval Europe.

The hospital of Santa Maria della Scala, which functioned throughout the middle ages as a medical hospital, as a hostel for pilgrims and as an orphanage, was the most prominent charitable institution of medieval Siena. It occupied the site directly opposite the city cathedral, and was likely founded in the 11th century as an appendage to the cathedral chapter. However, it soon became emancipated from the control of the ecclesiastical authorities, developing into an affluent civic institution whose control was equally coveted by both bishopric and government.[4] In 1359, at the height of its wealth and civic prestige, Santa Maria della Scala acquired a set of precious relics of Byzantine provenance and impeccable pedigree.[5] The relics were purchased in Venice, but had travelled to Italy from Constantinople, where they had been sold at auction in 1357. The sacred treasury, which has survived for the most part, comprised tokens of the Passion of Christ, of the Virgin Mary, and of several saints. It came with a certificate of authenticity, also preserved, which was penned by the papal legate in Constantinople, the eminent Carmelite and diplomat Peter Thomas, who also identified the relics as a former possession of the Byzantine imperial family. Predictably, Santa Maria della Scala paid a hefty sum for the purchase of the prominent collection, which became the focus of a long-lasting cult in Siena and a source of religious and civic prestige for the hospital.[6] However, as will be discussed below, the whole city welcomed the arrival of the relics, with ceremonials that suited their status both in solemnity and expense. The government also deliberated upon the modes of their storage and display: the acquisition of the holy tokens prompted the construction of a new lavish chapel,

4. On Santa Maria della Scala, see D. Gallavotti Cavallero, *Lo spedale di Santa Maria della Scala in Siena: vicenda di una committenza artistica*, Siena 1985; Id. and A. Brogi, *Lo spedale grande di Siena. Fatti urbanistici e architettonici del Santa Maria della Scala: ricerche, riflessioni, interrogativi*, Florence 1987; E. Boldrini and R. Parenti, *Santa Maria della Scala: archeologia e edilizia sulla piazza dello spedale*, Florence 1991 (Biblioteca di Archeologia medievale 7). On the struggle for control over the hospital in the later Middle Ages, see M. Pellegrini, L'ospedale e il Comune, immagini di una relazione privilegiata, in *Arte e assistenza a Siena. Le copertine dipinte dell'ospedale di Santa Maria della Scala*, ed. G. Piccinni and C. Zarrilli, Pisa 2003, p. 29-45; M. Pellegrini, *La comunità ospedaliera di Santa Maria della Scala e il suo più antico statuto: Siena, 1305*, Ospedaletto 2005 (Ospedali medievali tra carità e servizio 3).

5. The standard reference on the treasury of Santa Maria della Scala is *L'oro di Siena. Il tesoro di Santa Maria della Scala*, ed. L. Bellosi, Milan 2001. See also P. Hetherington, A Purchase of Byzantine Relics and Reliquaries in Fourteenth-Century Venice, *Arte Veneta* 37, 1983, p. 9-30; Id., Byzantine Enamels on a Venetian Book-Cover, *CArch.* 27, 1978, p. 117-145.

6. The information in this paragraph is provided by the certificate of authentication signed by Peter Thomas in 1357, when the relics were sold in Constantinople; and by the contract that stipulated the transaction between Santa Maria della Scala and the Venetian merchant Pietro di Giunta Torrigiani, drafted in 1359 in Venice. Both have been edited by Giovanna Derenzini in *L'oro di Siena* (cited in n. 5), p. 72-78.

built on the premises of the hospital for everyday storage and veneration. And, following the city's well-established tradition of devotion to the Virgin Mary, the Sienese authorities ordered that the holy treasury should be solemnly displayed every year on the feast day of the Annunciation, celebrated on 25th March.

Questions of enshrinement and visibility are essential for our understanding of the reception of the Byzantine relics in Siena. Concealing the holy tokens, and enframing them with religious images of local Sienese relevance, the relics' chapel simultaneously amplified the potency of the Byzantine relics and transformed their meaning. This was also the case for the annual ceremonies of the Annunciation. On this occasion, the Byzantine relics were presented to the Sienese community as the focus of an elaborate visual and ritual spectacle that heightened the status and power of the holy treasury, while also increasing its local significance through association with the hospital, and with other, well-established foci of the civic religion of Siena. In three separate sections, this essay examines the initial reception of the Byzantine treasury, the provisions made for its preservation and ordinary veneration in the 14th and 15th centuries, and the annual celebrations of the Annunciation. Exploring how the Byzantine relics and reliquaries operated in Siena, visually and liturgically; the extent to which the faithful could actually see the holy tokens and engage with them, on a day-to-day basis and on festive occasions; and the ways in which their sacred power was activated and endorsed, the present chapter ultimately aims to illuminate the complex practices of visual and ritual enframement that ensured the recognition of the power of relics in the later middle ages, and that enabled their integration in the highly specific religious and visual landscapes of communal Italy at this time.

The ceremonial reception of the Byzantine relics in Siena in 1359

The contemporary Sienese chronicler Donato di Neri, who may have been an eyewitness to the event, described the arrival of the Byzantine relics in Siena in 1359 as follows:

> The holy relics came to the seaport of Talamone, and the Sienese bought them and had them taken to Siena with great devotion and feasting. They entered Siena, and were placed in the hospital of Santa Maria della Scala. And the Commune of Siena spent, just for their transport and for the celebrations, libr. 1625.[7]

7. "Li santi reliqui venero al porto di Talamone, e li Sanesi li comproro e fecelli recare a Siena con grande divozione e festa. Entroro in Siena, e messersi nello Spedale di Santa Maria de la Scala. E spese el comuno di Siena, solo a farli venire e onorarli, libr.1625." *Cronaca senese di Donato di Neri e di suo figlio Neri*, in *Cronache senesi*, ed. A. Lisini and F. Iacometti, Bologna 1936 (*Rerum Italicarum Scriptores* XV, 6), p. 590. Donato di Neri lived in Siena in the mid-14th century, as is attested in two archival documents dated 1337 and 1347. See *ibid.*, p. xxiii; P. Viti, s.v. Donato di Neri, in *Dizionario biografico degli Italiani*, ed. A. Ghisalberti, Treccani 1992, (http://www.treccani.it/enciclopedia/donato-di-neri_(Dizionario-Biografico) , accessed 9 December 2016). The earliest surviving manuscript of Donato di Neri's historical work dates to the 15th century. However, compared with other Sienese chronicles, the reliability of his account has raised fewer doubts amongst scholars. For a historiographic summary of debates about Sienese chronicles, see J. Immler Satkowski,

The financial cost for the purchase of the Byzantine relics was incurred by the hospital of Santa Maria della Scala, as we know from the original contract of sale.[8] However, the arrival of the treasury in Siena in 1359 was perceived by contemporaries as an important civic affair: the ceremonies of reception were sponsored by the government, and the council also regulated their storage and annual display, as will be discussed in more detail below.[9] Although Donato di Neri's concise indication that the relics were received "with great devotion and feasting" is hardly sufficient to reconstruct the rituals held in 1359, the reception of the Byzantine treasury in Siena is likely to have resembled other, well-known ceremonies of relic translation. Highly inventive and idiosyncratic, these rituals nevertheless followed a common pattern, which generally included a civic procession, the public elevation of the holy tokens by the religious or political authorities, and their ritual enshrinement in their new abode.[10] In addition, by the mid-fourteenth century Siena had an established and well-documented tradition of civic religion, which further assists us in conjuring the event.

The ceremonies organised for the installation of Duccio di Buoninsegna's *Maestà* in 1311 are a particularly useful example. The mid-fourteenth century chronicler Agnolo di Tura described the event with words evocative of Donato di Neri's account of the reception of the Byzantine treasury in 1359: "The Sienese took that painting to the cathedral (…) with great devotions and processions" (*con grandi divotioni e processioni*).[11] The procession, as he further explained, was led by the bishop, with the entire city taking part in the event. The clergy opened the cortege, followed by the government and city magistrates and by the people. The placement of individuals and social groups was carefully organised around the painting,

Duccio di Buoninsegna: the Documents and Early Sources, Athens GA 2000, p. 97-108. For a positive take on Donato di Neri's account, see W. M. Bowsky, The Impact of the Black Death upon Sienese Government and Society, *Speculum* 39/1, 1964, p. 1-34, at 3-5.

8. The value of the Byzantine relics was established at 3,000 golden florins. The sale of relics being forbidden, the transaction was camouflaged as a donation against compensation. The merchant Pietro di Giunta Torrigiani – and his wife and son – were guaranteed by the hospital a life-long annual income of 200 florins, and a house in usufruct, see *L'oro di Siena* (cited in n. 5), p. 75-76.

9. Archivio di Stato di Siena, *Consiglio Generale* 164, fol. 35r; and, for details about the relics' storage and display, Archivio di Stato di Siena, *Consiglio Generale* 165, fol. 9v-10r. These documents have first been studied, and partly published, in I. Gagliardi, Le reliquie dell'ospedale di Santa Maria della Scala (xiv-xv secolo), in *L'oro Di Siena* (cited in n. 5), p. 49-66 (n.b. the archival reference provided there for the second document is partly incorrect, and has been amended in the present article).

10. For an introduction to this wide topic, see N. Herrmann-Mascard, *Les reliques des saints. Formation coutumière d'un droit*, Paris 1975 (Collection d'histoire institutionnelle et sociale 6), p. 195-197 and p. 206-207; H. A. Klein, Eastern Objects and Western Desires: Relics and Reliquaries between Byzantium and the West, *DOP* 58, 2004, p. 283-314; E. Bozóky, *La politique des reliques de Constantin à Saint Louis: protection collective et légitimation du pouvoir*, Paris 2007 (Bibliothèque historique et littéraire).

11. *Cronaca Senese* (cited in n. 7), p. 313.

and everyone carried wax candles in their hands. Women and children closed the cortege, which accompanied the panel around town and inside the Cathedral. On the same day, bells rang and alms were distributed to the poor.[12]

Although the historical accuracy of this account has been variously discussed by scholarship, and even if it is not certain that Agnolo di Tura could have personally witnessed the installation of the *Maestà*, he nevertheless likely lived and wrote in the mid-Trecento.[13] Thus, his description of the ceremonies of the arrival of the *Maestà*, whether or not philologically correct in relation to that event, represents a likely reconstruction of civic feasting in Siena at times not too distant from the importation of the Byzantine relics to Siena. Moreover, his description testifies to the importance attached to religious images and objects in Siena, and to the solemnity of the ceremonies that these artefacts could provoke in the city. The possession of holy images and relics gained for local communities their *virtus*, ensuring, together with holy protection, victory over enemies, peace and political and social stability. Just like the installation of the *Maestà*, then, the arrival of the Byzantine relics in Siena represented the acquisition of a precious civic treasury, and of a powerful agent of well-being for the entire community. It is therefore likely that the two ceremonies may have been staged in a similar way, with the participation of the political and religious authorities, and the organisation of a hierarchized procession that touched significant landmarks across the city. In 1359, such a carefully orchestrated procedure, and the visual and liturgical manoeuvring of the relics that it entailed, ensured the successful preservation and transmission of the value of the Byzantine treasury to its new religious and cultural context, also initiating a process of amplification and reinterpretation that was perfected with the construction of a new chapel for the custody and devotion or the relics, and with the establishment of new rituals of public ostension on the day of the Annunciation.

Protecting and venerating the Byzantine treasury: the chapel of the relics in the hospital of Santa Maria della Scala

The arrival of the Byzantine relics in Siena instigated the construction of a lavishly decorated chapel, built on the premises of the hospital for their custody, and to provide room for their veneration throughout the year. Enclosed between the hospital church, the residency of the rector, and the *pellegrinaio* (room for pilgrims), the chapel was located at the very heart of Santa Maria della Scala, and could exclusively be accessed from the nave of its church. Designed as a single-aisle and three-bay vaulted space, the chapel testifies to the civic importance attached by contemporaries to the Byzantine treasury. It was commissioned by the Sienese government,[14] and

12. *Ibid.*, p. 313-314.

13. Bowsky, The Impact of the Black Death (cited in n. 7), p. 4 (with archival references), suggests that the employee of the Sienese Biccherna named Agnolo di Tura detto il Grasso, mentioned in public documents between 1348-55, might be identified with the chronicler writing under the same name.

14. Archivio di Stato di Siena, Consiglio Generale 165, fol. 9v-10r.

Figure 1 - Groundplan, Cappella delle Reliquie, Santa Maria della Scala, Siena : present state (Courtesy of Comune di Siena. No further reproduction permitted).

built by the Opera del Duomo.[15] Its construction began shortly after the purchase of the Byzantine tokens, possibly under the direction of Giovanni di Stefano, who received payments for the stonemasonry of the chapel in 1366-1367.[16] In 1369, Grifo di Lotto di Matteo Stefani donated to the hospital a farm in the Sienese countryside, ensuring the funds for the upkeep of the chapel.[17] Its extensive pictorial cycle, which covered the walls, arches and vaults, was probably completed in 1370, when the Sienese painters Cristoforo di Bindoccio and Meo di Pero signed and dated their work on a painted *cartiglio,* still visible over the arch that connects the first and second bay of the chapel

Unfortunately, this room – which still awaits systematic study – was repeatedly transformed from the 15th century onwards: its sanctuary was erased, the passageways that existed between chapel and church were blocked up, and its original painterly decoration was substantially altered (fig. 1).[18] The first major alteration probably occurred in 1444, when Domenico di Bartolo was commissioned to paint a fresco of the Virgin of Mercy, the so-called *Vergine del Manto,* for the (liturgical) east wall of the chapel. Presumably, this fresco erased the earlier, Trecento decoration.[19] Further modifications entirely obliterated the fourteenth-century programme of the chapel's sanctuary. In 1513, Domenico Beccafumi repainted the east vault, and, in all likelihood, redecorated the lateral lunettes, one of which has survived and represents the *Meeting of Joachim and Anne*.[20] In 1610, the east wall was pulled down altogether, and a door was opened into the main corridor of the hospital, improving access to the wards. On this occasion, the *Vergine del Manto* was removed and relocated to the sacristy of the hospital church, where the Byzantine relics had already been transferred in the mid-15th century, as will be discussed

15. The Opera del Duomo was involved with the building of the relics' chapel between 1359 and 1363. A. Giorgi and S. Moscadelli, *Costruire una cattedrale. L'Opera di Santa Maria di Siena tra xii e xiv secolo*, in *Die Kirchen von Siena*, vol. 3, Munchen 2005 (Italienische Forschungen des Kunshistorischen Institutes in Florenz), p. 136, n. 138 (with archival references), and p. 351-352.

16. A document from 1366-67 records that Giovanni di Stefano "makes the chapel next to the church of the Virgin Annunciate", and various payments made to him. Archivio di Stato di Siena, *Ospedale* 516, fol. 85v, published by Gallavotti Cavallero, *Lo spedale* (cited in n. 4), p. 418.

17. The donation of the Podere della Querciola dal Bozzone is recorded in Archivio di Stato di Siena, *Ospedale* 119, fol. 520, cited in Gallavotti Cavallero, *Lo spedale* (cited in n. 4), p. 133, n. 202.

18. The chapel was restored in 2005-2008. To the best of my knowledge, the only publication ensued from this campaign is M. Gavazzi, N. Montevecchi and A. Sbardellati, Indagini sull'architettura e sulle decorazioni della Cappella del Manto. Lo sviluppo costruttivo dalla fase originaria all'assetto documentato da Domenico di Bartolo, in *Il pellegrinaio dell'ospedale di Santa Maria della Scala. Atti della giornata di studi, Siena, 26 novembre 2001*, ed. F. Gabbrielli, Arcidosso 2014 (Ricerche e fonti 3), p. 197-207. This study provides a very preliminary chronology of the chapel and of its decorative programme.

19. Gallavotti Cavallero, *Lo spedale* (cited in n. 4), p. 165-172.

20. *Ibid.*, p. 268-269, with a discussion of the problematic attributions of these frescoes. The documents recording payments to Domenico di Pace (Beccafumi) are published in the same book, p. 436-437.

below.[21] Finally, the chapel functioned as an Aid and Emergency ward in modern times, until the hospital was converted into a museum.

Nevertheless, surviving documents and paintings assist us in visualising the inner organisation of this room in the Trecento, and its spatial relationship to the church of the hospital. In 1364, choir stalls (*choro*), seats for women (*sedi delle donne)*, and wooden railings (*chanciella*) for the chapel were delivered by the woodworker Ciecco del Ciancha.[22] The term *chanciella* is likely to refer to a grille separating the chapel from the adjacent church of the hospital, as is confirmed by another document, describing the chapel as "next to the railings" (*allato a le chanciella*).[23] The presence of choir stalls and of seats specifically intended for a female congregation suggests that the chapel functioned as an actual devotional space, and that it was in all likelihood accessible to the faithful on a regular basis. Within the chapel, the Byzantine relics were presumably stored inside or by the altar. Although later modifications make it impossible to reconstruct the original arrangement in detail, coeval sources emphasise the exceptionality of the relics' annual display on 25 March, suggesting that they were not accessible or directly visible in the chapel on a daily basis. Also, the record of a payment made to Domenico di Bartolo for the *Vergine del Manto* describes the painting as located "above the grille of the church" (*sopra la gratichola di chiexa*), which might refer to a protective grille sealing a niche inside the wall or the altar, where the relics were preserved.[24]

The fourteenth-century figurati e programme of the chapel does not provide further assistance in locating the relics: it has only partly survived, and what remains raises attributive and interpretative issues that would require separate examination. However, extant frescoes – primarily portraits of saints, painted on the intradoses of the arches of the chapel and on its lateral walls – offer some useful clues in an attempt to reconstruct the visual surroundings of the Byzantine treasury. The programme, which includes representations of the doctors of the western church, bust portraits of prominent saints of the mendicant orders – St Francis and St Dominic –, and the full team of local Sienese patron saints – St Galganus, St Ansanus, St Victor, St Savinus and St Crescentius – is markedly western and Sienese in character (figs 2-3).[25] Although there cannot be traced a specific iconographic emphasis on themes of healing or pilgrimage, as might be expected from the church of a hospital,

21. Archivio di Stato di Siena, *Ospedale* 31, fol. 109v. Also G. Macchi, *Origine dello Spedale di Santa Maria della Scala di Siena*, Archivio di Stato di Siena D113, fol. 11r.

22. Archivio di Stato di Siena, *Ospedale* 516, fol. 35r; published in Gallavotti Cavallero, *Lo spedale* (cited in n. 4), p. 418, n. 71-78.

23. Archivio di Stato di Siena, *Ospedale* 516, fol. 118r; published in Gallavotti Cavallero, *Lo spedale* (cited in n. 4), p. 418, n. 87.

24. *Ibid*., p. 165-168 and p. 425, n. 250 for a transcription of the original document, Archivio di Stato di Siena, *Ospedale* 520, fol. 99r.

25. On the Sienese patron saints and their iconography, see, amongst others, R. Argenziano and F. Bisogni, L'iconografia dei santi patroni Ansano, Crescenzio, Savino e Vittore, *Bullettino Senese di Storia Patria* 97, 1990, p. 84-115; R. Argenziano, Corpi santi e immagini nella Siena medievale: i santi patroni, *Bullettino Senese di Storia Patria* 110, 2003, p. 214-239. For an introduction to their cult in the cathedral, see D. Norman, *Siena and the Virgin: Art and Politics in a Late Medieval City State*, New Haven / London 1999, p. 67-85.

Figure 2 - Cristoforo di Bindoccio and Meo di Pero, Doctors of the Church, intrados of northwest arch, Cappella delle Reliquie, Santa Maria della Scala, Siena, ca. 1370 (photo by the author, courtesy of Comune di Siena. No further reproduction permitted).

Figure 3 - Cristoforo di Bindoccio and Meo di Pero, St Anthony the Abbot, St Dominic and St Crescentius, intrados of central arch, Cappella delle Reliquie, Santa Maria della Scala, Siena, ca. 1370 (photo by the author, courtesy of Comune di Siena. No further reproduction permitted).

the programme includes representations of St Anthony the Abbot – whose relic Santa Maria della Scala acquired in 1359 – and of St Julian the Hospitaller, respectively venerated as patrons of the sick and poor, and of wayfarers and pilgrims.[26] Most significantly for the purposes of this essay, the imagery in the chapel bears only tenuous connections with the individual identity of the Byzantine relics, and makes no iconographic or stylistic reference to their eastern origin. It is possible that more explicit associations between painterly decoration and relics were made on the east wall and near the altar of the chapel, now lost. For example, a surviving altarpiece of the *Assumption of the Virgin with St Thomas receiving the Girdle,* painted in ca. 1360 by Bartolomeo Bulgarini, then oblate at the hospital, might have been destined for the chapel of the relics: its emphasis on the relic of the girdle may be understood as a direct reference to the Marian *pignora* possessed by the Scala (figs 4 and 14). [27] Whether or not its missing sections included references to the Byzantine treasury, however, the figurati e programme of the chapel significantly reinterpreted the relics in the context of local saintly cults. Projecting new, localised meanings onto the relics, such pictorial framing simultaneously transformed their significance and exploited their potency to promote the relevance of the local Sienese pantheon.

A similar visual strategy – reliant on the limited visibility and restricted accessibility of the relics, offset by a rich and topical painterly programme – was also enacted in the mid-15th century, when the Byzantine treasury was translated from the chapel of the relics to the sacristy of the hospital church in 1445.[28] There, the relics were stored inside a new reliquary cupboard, painted by Vecchietta and possibly located above the sacristy altar (figs. 5-6).[29] The cabinet was not transparent.

26. On the cult of St Antony the Abbot in Italy, see L. Fenelli, *Il Tau, il fuoco, il maiale: i canonici regolari di sant'Antonio Abate tra assistenza e devozione*, Spoleto 2006 (Uomini e mondi medievali 9); L. Fenelli, *Dall'eremo alla stalla: storia di sant'Antonio abate e del suo culto*, Roma 2011 (Storia e società). On St Julian the Hospitaller, see G. Civitano, Culto e iconografia di San Giuliano l'Ospitaliere in Italia centro-meridionale, in *I santi venuti dal mare. Atti del V convegno internazionale di studio, Bari-Brindisi, 14-18 dicembre 2005*, ed. M. S. Calò Mariani, Bari 2009 (Rotte mediterranee della cultura 4), p. 393-414.

27. The altarpiece, generally dated to ca.1360, is currently in the Pinacoteca Nazionale of Siena, n. 61. Only the central panel survives. The relationship between altarpiece and chapel has been developed in J. Steinhoff, *Sienese Painting after the Black Death. Artistic Pluralism, Politics and the New Art Market*, Cambridge 2006, p. 193 and p. 201-204. On the same painting, see also J. Steinhoff-Morrison, *Bartolomeo Bulgarini and Sienese Paintings of the mid-fourteenth Century*, Phd thesis, Princeton University, Ann Arbor 1994, p. 24-244 and p. 603-613. The hospital possessed relics of the veil, girdle, and head-cover of the Virgin, all mentioned in the original contract of sale of 1359.

28. The standard reference on the sacristy is H. W. Van Os, *Vecchietta and the Sacristy of the Siena Hospital Church. A Study in Renaissance Religious Symbolism*, The Hague / New York 1974 (Kunsthistorische studiën van het Nederlands Instituut te Rome 2).

29. For extensive discussions of the cabinet and its iconography, see *ibid.*, p. 16-30; A. J. Elston, *Storing Sanctity: Sacristy Reliquary Cupboards in Late Medieval and Renaissance Italy*, PhD thesis, University of Kansas, 2011, p. 113-158; D. Norman, "Santi Cittadini": Vecchietta and the Civic Pantheon in mid-fifteenth Century Siena, in *Art as Politics in Late Medieval and Renaissance Siena*, ed. T. B. Smith and J. B. Steinhoff, Farnham 2012, p. 115-140,

Figure 4 - Bartolomeo Bulgarini, *Assumption of the Virgin with St Thomas receiving the Girdle*, Pinacoteca Nazionale, n. 61, Siena, ca. 1360 (photo : © Ministero dei beni e delle Attività culturali e del turismo. Polo museale della Toscana. Photo Archive Pinacoteca Nazionale di Siena).

Figures 5-6 - Lorenzo di Pietro, il Vecchietta, *Arliquiera*, exterior / interior, Pinacoteca di Siena, ca. 1445 (photo : © Ministero dei beni e delle Attività culturali e del turismo. Polo museale della Toscana. Photo Archive Pinacoteca Nazionale di Siena).

When closed, it entirely concealed the relics and reliquaries from view, offering beholders instead an elaborate pictorial cycle comprising images of local Sienese holy figu es in the lower tiers, and representations of the Annunciation, Crucifixio and Resurrection of Christ at the summit. With the exception of the Christological imagery at the top, the figu es depicted on the exterior of the cabinet bear no connection with the Byzantine relics inside. Instead, and not unlike the imagery of the chapel where the relics had been stored in the Trecento, the doors of the cabinet represented the local Sienese holy pantheon, performing a dual function.[30] On the one hand, these images enframed the Byzantine relics within the highly specific civic religion of Siena. On the other hand, they promoted the standing of the group of Sienese patrons – including the so-called *santini novelli*, many of whom had died recently and had not yet been canonized in the 15^{th} century – by means of their association with the relics of Christ's Passion and of the Virgin.[31] When open, the reliquary cupboard presented an entirely different visual spectacle. The three Christological scenes at its summit would remain visible. However, the local saints would disappear as the two rectangular doors of the cupboard revolved on their hinges, revealing the extensive Passion cycle depicted on their interior, and exposing the Byzantine relics and reliquaries stored in the wall niche behind the cabinet. The layout of the Byzantine relics inside the cabinet is unknown. Also uncertain are the liturgical occasions when the cupboard would be opened, the rituals that were performed, and the size and identity of the audience that was admitted to the sacristy. Nevertheless, the reliquary cupboard was designed with a precise function in mind: its overall iconography merged the cult of the Byzantine relics with the veneration of local saints and the universal history of salvation. When sealed, the cabinet ensured the protection of the relics therein, both physically, by means of sturdy wooden doors and locks, and symbolically, through the guardianship of the team of Sienese saints. When open, the cabinet revealed the holy treasury, advertised its significance by juxtaposition with the Passion cycle, and provided the beholders with an interpretative and contemplative framework that also extended to the walls of the sacristy, where Vecchietta depicted a monumental representation of the articles of the Christian faith in the same years.

for a discussion of the political implications of this and other representations of the Sienese civic pantheon by Vecchietta. For a comparison with the cathedral's reliquary cupboard, see also W. Loseries, Presentation of Relics in Late Medieval Siena. The Cappella delle Reliquie in Siena Cathedral, in *Matter of Faith* (cited in n. 2), p. 56-65.

30. The cupboard features representations of established patron saints, as well as those of more recent and, in some cases, disputed, holy Sienese figu es. The images are arranged in two rows of six figu es each, and include, from left to right: Ansanus, Ambrogio Sansedoni, Bernardino of Siena, Agostino Novello, Andrea Gallerani and Savinus (top row); Victor, Catherine of Siena, Pier Pettinaio, the Blessed Sorore, Galgano and Crescentius (bottom row).

31. On the *santini novelli*, see A. Vauchez, La Commune de Sienne, les ordres mendiants et le culte des saints. Histoire et enseignement d'une crise (novembre 1328 - avril 1329), *Mélanges de l'École Française de Rome. Moyen Âge-Temps Modernes* 89/2, 1977, p. 757-767; D. Webb, *Patrons and Defenders: the Saints in the Italian City-States*, London / New York 1996 (International Library of Historical Studies 4), p. 276-297.

Although the sophisticated visual strategy devised in the mid-15th century was modified a few decades later, on the occasion of the enlargement of the hospital church in 1466, issues of protection and concealment of the Byzantine relics remained preponderant.[32] In 1478, the holy tokens were removed from Vecchietta's cupboard, and placed inside a locked chest inserted in the architrave of a newly built tabernacle.[33] In 1610, Domenico di Bartolo's *Vergine del Manto*, removed from its original location in the fourteenth-century relics' chapel, was also placed beneath the baldachin.[34] In their new arrangement, the Byzantine relics were even more difficul to access: as testified by Francesco Bossio's pastoral visit in 1575, the chest could only be accessed by means of a movable ladder, and was sealed with multiple locks.[35]

In their medieval and post-medieval arrangements, then, the Byzantine relics of Santa Maria della Scala were carefully protected and concealed from view. Except on special occasions, the faithful gathering in the chapel or sacristy would probably venerate the holy items without seeing them, their devotion being guided, instead, by the sophisticated pictorial programs of the surrounding spaces, which both amplified and localised the meaning of the relics. The visual richness of these spaces, paired with the secrecy and inaccessibility of the holy treasury, is likely to have augmented the worth of the relics in the eyes of the local community and of pilgrims visiting Siena, and to have incited their curiosity and reverence. But when would the faithful have an opportunity to see the Byzantine relics, and to venerate them outside of a locked chest?

Invisible, in full view: the Byzantine relics and their role in the annual ceremonies of the Annunciation

On 30 January 1360, only a few months after the solemn arrival of the Byzantine relics and reliquaries in Siena, the city government agreed that the new treasury be solemnly commemorated and displayed every year on the feast-day of the Annunciation, celebrated on 25 March.[36] The choice of the Annunciation for the ostension of the new treasury is likely to have reflected a complex set of religious, institutional and political developments. As the commencement of the Incarnation, the

32. Archivio di Stato di Siena, *Ospedale* 24, fol. 169v, first published in L. Banchi and S. Borghesi, *I Rettori dello Spedale di Santa Maria della Scala di Siena,* Bologna 1877, p. 124-125; more recently in Gallavotti Cavallero, *Lo spedale* (cited in n. 4), p. 430, n. 375.

33. Macchi, *Origine dello Spedale* (cited in n. 21) D113, fol. 12v and Archivio Stato Siena, *Ospedale* 120, fol. 68r. The sources are ambivalent about the location of the tabernacle, which may have been erected in the sacristy, where it is now; or in the main space of the church, whence it may have been removed in 1610 to be installed in the sacristy, at the same time as the *Vergine del Manto* was transferred to this room. See Gallavotti Cavallero, *Lo spedale* (cited in n. 4), p. 180 and p. 261, n. 192; for a different view, Van Os, *Vecchietta* (cited in n. 28), p. 11-14.

34. Archivio di Stato di Siena, *Ospedale* 31, fol. 109v.

35. E. Bossio, *Memoriale della Visita Pastorale*, Archivio Arcivescovile Siena, Ms. 21, Sante Visite; partially published in Van Os, *Vecchietta* (cited in n. 28), p. 81-88. The chest is described at p. 82.

36. Archivio di Stato di Siena, *Consiglio Generale* 165, fol. 9v-10r, 30 January 1360.

Annunciation was both a Marian and Christological feast: alternatively referred to in medieval times as *annuntiatio salvatoris* (or *domini*) and *annuntiatio virginis,* it represented a suitable occasion for the display of the Byzantine treasury, which comprised relics of both the Virgin and of the Passion.[37] In addition, by the mid-fourteenth-century Siena firmly identified the Virgin as its main patroness, and the Annunciation was an important Marian and Christological festivity: it marked the beginning of the official Sienese calendar, and ideally complemented the greater feast of the Assumption of the Virgin (15 August), which Siena celebrated as its patron day.[38] Furthermore, 25 March was the patron day of the hospital of Santa Maria della Scala, whose own church, enlarged in 1354, only a few years prior to the acquisition of the Byzantine treasury, was dedicated to the Virgin Annunciate.[39] Finally, the feast day of the Annunciation coincided with the dramatic fall of the long-lived Government of the Nine (established in 1287) on 25 March 1355, and it is possible that the new ceremonials may have borne some connections with the recent political turnover.[40] Associating the Byzantine relics with the day of the Annunciation, then, fulfilled several purposes. It enabled the hospital to promote its civic status and involve the entire civic community in the celebrations of its patron day. It allowed the political and religious authorities of the city to symbolically reclaim the relics – and the hospital itself – as civic assets. And it may have helped to normalise and legitimize the new government, which had recently ascended to power amidst significant social and political strife

Unfortunately, no detailed account has survived of the ceremonials of 25 March in fourteenth-century Siena. However, several aspects of the rituals may be reconstructed thanks to primary and comparative evidence. Sienese liturgical manuals since the 13th-century rank the Annunciation amongst the more solemn religious

37. *DACL* 1, c. 2247-8.

38. On the Sienese calendar, see A. Cappelli, *Cronologia, cronografia e calendario perpetuo dal principio dell'era cristiana ai nostri giorni: tavole cronologico-sincrone e quadri sinottici per verifica e le date storiche*, Milan 1930, p. 15. For an early description of the liturgy of the Annunciation in the Sienese cathedral, see the thirteenth-century Odoricus Senensis, *Ordo officio um ecclesiae senensis*, ed. G. C. Trombelli, Bologna 1766, p. 308-311.The Assumption was grandly celebrated in Siena under the aegis of the Commune since at least the early 13th century, see *ibid*., p. 348-355.

39. The date of the dedication of the hospital church to the Virgin Annunciate is unknown. Documents generally refer to it, simply, as "the church" or "the oratory". A *terminus ante quem* is provided by a record of 1366-7, where the chapel of the relics is described as "next to the [church of the Virgin] Annunciate" (*a lato a la Nunziata*). Archivio di Stato di Siena, *Ospedale* 516, fol. 85v, cited in Gallavotti Cavallero, *Lo spedale* (cited in n. 4), p. 418, n. 79. Although it is possible that the purchase of the relics in 1359, and the establishment of the new ceremonials, may have prompted the dedication of the church to the Virgin Annunciate, this is more likely to have occurred earlier – either upon the erection of the church in 1257, and as a mark of distinction from the cathedral, or in 1354, on the occasion of the enlargement of the church. The enlargement is mentioned in Archivio di Stato di Siena, *Ospedale* 515, fol. 15, published in *ibid*., p. 417, n. 44.

40. On the fall of the Government of the Nine, see G. Jasper Schenk, Enter the Emperor. Charles IV and Siena between Politics, Diplomacy, and Ritual (1355 and 1368), *Renaissance Studies* 20/2, 2006, p. 161-179.

festivals in the city.[41] Liturgical celebrations appear to have been held both inside the cathedral – whose bells were rung at the beginning of Matins, at the beginning of the major Mass of the day, and at the beginning of Vespers – and inside the church of Santa Maria della Scala.[42] However, the most significant stages of the ceremony, including the display of the Byzantine relics, took place outdoors, in the piazza del Duomo, where people gathered in front of the hospital's façade.

In the years following the arrival of the relics in Siena, a number of artistic and architectural campaigns were undertaken to facilitate and aggrandize the ceremonies of 25 March. The first of these was the const uction of:

> […] a beautiful and honourable pulpit, or *pergulum*, whence the aforementioned relics shall be honourably displayed, publicly and before the eyes of all those who will come to see them, on the occasion of the next feast of the annunciation of the glorious Virgin, in the coming month of March.[43]

Erected on the façade of the hospital, the pulpit has not survived. However, its placement between the two portals that provided access to church and hospital in the middle ages may be reconstructed from a later drawing executed by Girolamo Macchi (1648-1734), archivist of Santa Maria della Scala (identified as n. 7 in fig. 7).[44] An identical position is suggested by a fresco painted by Domenico di Bartolo in the *pellegrinaio* (room for pilgrims) of the hospital in 1441 (fig. 8).[45] The fresco, whose representational accuracy has frequently been remarked upon by scholarship, renders the interior of the church of the Virgin Annunciate as it would be seen by a viewer standing in the *pellegrinaio* and looking towards the entrance of the hospital; on the left, one may take a glimpse of the interior of the chapel of the relics.[46]

41. Cathedral canons received double prebend for attending service on the day of the Annunciation. *Constitutiones Sacri Capituli Metropolitanae Ecclesiae Senensis*, ed. L. Bonetti, Siena 1579, p. 82. Also, the liturgy comprised nine lessons, and the antiphon was sung twice, confirming the liturgical relevance of the feast day: Odoricus Senensis, *Ordo officio um* (cited in n. 38), p. 292 and p. 390-391.
42. See *ibid.* p. 308-311, and also F.A. D'Accone, *The Civic Muse: Music and Musicians in Siena during the Middle Ages and the Renaissance*, Chicago 2007, Table 1.2, p. 53, which includes information from the *Pacta et capitula nova* of 1367, and from the cathedral constitutions of 1459.
43. […] *pulpitum sive pergulum pulcrum et honorabilem super quo publice et palam dicte reliquae omnibus visum ituris easdem honorabiliter hostendantur in proximo festo sancte Annunptiationis Virginis gloriose de mense martii proximo venturo*, Archivio di Stato di Siena, *Consiglio Generale* 165, fol. 9v, 30 January 1360.
44. For the position of the pulpit, see Macchi, *Origine dello Spedale* (cited in n. 21), D113, fol. 59v-60r.
45. On the date of Domenico di Bartolo's fresco, see Gallavotti Cavallero, *Lo spedale* (cited in n. 4), p. 160 and p. 259, n. 107, with further references. The most detailed commentary on this fresco is in C.B. Strehlke, *Domenico Di Bartolo*, PhD thesis, Columbia University 1986, p. 131-147. See also P. Pertici, *Siena quattrocentesca: gli anni del pellegrinaio nell'ospedale di Santa Maria della Scala,* Siena 2012, p. 282-289.
46. For evidence of the accuracy of Domenico di Bartolo's depiction of the interiors of the hospital, see Gallavotti Cavallero and Brogi, *Lo spedale grande di Siena* (cited in n. 4), p. 55.

Figure 7 - Girolamo Macchi, *Notizie sulla origine dello Spedale di S. Maria della Scala*, *la sua storia, i suoi possedimenti (grance) ed ospedali dipendenti*, ASSi, Ms D 113, fol. 59v-60r,

first half of the 18th century (photo by the author, courtesy of Archivio di Stato di Siena. No further reproduction permitted).

Figure 8 - Domenico di Bartolo, Distribution of Alms, Pellegrinaio (room for pilgrims), Santa Maria della Scala, Siena, 1441 (photo by the author, courtesy of Comune di Siena. No further reproduction permitted).

The open, pointed-arch portal on the left offers a direct view of the cathedral's main entrance across the Piazza del Duomo. Beyond the portal of the cathedral, also open, there can be glimpsed the outlines of Duccio's *oculus* and Maestà, at the east end of the church's nave. Domenico di Bartolo's painted space includes two wooden balconies attached to the counter-façade: the leftmost provided access to a clock placed on the façade of the hospital. Consistently with Macchi's drawing, the relics' pulpit is instead represented between the two portals. Depicted as it would be viewed from the interior of the church, it is a small wooden balcony with a handrail and canopy. The pulpit could be reached from the clock cabin, walking along a wooden gangway above the entrance.[47] Alternatively, access might have been provided by a movable ladder, such as the one used in Prato for the annual ostension of the relic of the Girdle of the Virgin.[48] A decade after the construction of the pulpit, in 1371, another important change was made to the surroundings of the hospital: the Sienese authorities decided to pull down the Loggia del Vescovado, a building next to the Duomo and in front of the hospital, in order to make more space for the crowds attending the presentation of the relics.[49] Subsequently, in 1379, low stone benches (*murelli*) were commissioned to run along the exterior of the church of Annunziata, below the pulpit. Spanning the façade of the hospital, these benches would provide the magistrates and noblemen of Siena with suitable seating during the public ceremonies of the Annunciation (figs 7 and 9) [50]

Further glimpses of the celebrations of 25 March may be gathered from Girolamo Macchi's writings, which describe the feast day as one of the "beautiful festivities that were celebrated in Siena", possibly making an implicit reference to the solemn Marian festivity of the Assumption, celebrated each year on 15 August.[51] Celebrations of the Assumption lasted three days in Trecento Siena. On the eve of the feast, every Sienese citizen between the ages of 18 and 70 – including those who habitually resided outside of the city – was required to visit the cathedral in the company of the other members of his *contrada* (neighbourhood) and offer a candle. On 15 August, a processional offering also took place that was led by the Commune, which presented a *cero grosso* (large candle) weighing one hundred pounds. Next came

47. The clock cabin itself would be accessed via a staircase, which has been preserved in the thickness of the wall, between the chapel of the relics and the church: GALLAVOTTI CAVALLERO, *Lo spedale* (cited in n. 4), p. 160.

48. G. MARCHINI, *Il tesoro del duomo di Prato*, Milano 1963, p. 63-64.

49. "La loggia del vescovado di Siena […] si guastò; e questo si fè per avere magior piaza per mostrare l'arliquia.", *Cronaca Senese* (cited in n. 7), p. 636. The original decree is in Archivio di Stato di Siena, *Consiglio Generale* 181, fol. 11, 3 February 1371, cited in G. PICCINNI, L'Ospedale di Santa Maria della Scala e la Città di Siena nel Medioevo, in *L'oro di Siena* (cited in n. 5), p. 39-47, at 43 and 47, n. 52.

50. Archivio di Stato di Siena, Ospedale 20, fol. 17v, which specifies that the benches were used as seating for the Signoria on the occasion of the feast. G. MACCHI, *Memorie*, Archivio di Stato di Siena D107, fol. 93v [modern numbering, pencil]; ID., *Origine dello Spedale* (cited in n. 21), D113, fol. 12v; ID., *Memorie*, Archivio di Stato di Siena D108, fol. 123r [pencil numbering].

51. "E' una delle belle feste che si facci in tra l'anno nella città. ", MACCHI, *Origine dello Spedale* (cited in n. 21), D113, fol. 23v.

the *Signoria* (city magistrates), accompanied by pages who carried twelve-pound, double candles (*doppieri*) set in painted candlesticks. The representatives of the *contado* – the countryside communities subject to Sienese authority – followed the magistrates, carrying candles and a *cero fogliato* (a large candle painted with vegetal motives), in addition to their city banners. The Sienese *contrade*, escorted by military companies, came immediately behind. The exact itinerary of the procession, which obviously terminated at the cathedral, is likely to have changed over the centuries. However, a document of 1262 indicates that balconies and loggias along the two principal thoroughfares of the city – leading from the Porta di Camollia and Porta Romana to the Porta di Stalloreggi – were demolished, in order to facilitate the transit of the procession with its tall standards and banners. The procession was accompanied by music players, and was followed by a banquet for official representatives and by the distribution of wine to all participants. An annual horse race – the *palio* – also took place on the day, and was officially associated with the festivity of the Assumption of the Virgin in the city statutes of 1310.[52]

The ceremonies of the Annunciation are likely to have resembled those of the Assumption, albeit on a smaller scale. Donations of wax made to the hospital on 25 March by the Commune and by the confraternities hosted by Santa Maria della Scala are explicitly attested since the 15th century, but the tradition is likely to have begun earlier: according to a decree of 1436, the hospital received annually from the public authorities about forty-eight pounds of wax on 25 March, in the form of twelve *doppieri* (double candles).[53] In addition, the *Concistoro* of Siena mentions the Annunciation among the feasts "nei quali la Signoria esce da Palazzo" (for which the governors leave the communal palace) likely indicating that a procession did take place on the day.[54] This appears to be confirmed by a record from 1375: on the

52. My description of the procession and offerings primarily relies on G. Cecchini and D. Neri, *Il Palio di Siena*, Milano 1958, p. 14-21. In the same book, see p. 131-132 for the transcription of the official regulations of wax offerings in 1200, and p. 134 for the association of the *palio* to the festivities of the Assunta in 1310. See also Norman, *Siena and the Virgin* (cited in n. 25), p. 1-2, with reference to the statutes of Siena of 1337 and 1339 (Archivio di Stato di Siena, *Statuti* 26, dist. I, rubrics 7-18, fol. 9v-11r), quoted at n. 1, p. 215. More recently, see A. Campbell, A spectacular celebration of the Assumption in Siena, *Renaissance Quarterly* 58/2, 2005, p. 435-463, esp. 439-441; J. Soleo-Schanks, From stage to page: Siena's "Caleffo dell'Assunta", spectacular machines, and the promotion of civic power, in *Thresholds of Medieval Visual Culture: Liminal Spaces*, ed. E. Gertsman and J. Heydt-Stevenson, Woodbridge 2012 (Boydell Studies in Medieval Art and Architecture), p. 281-301.

53. "1436 il 18 Giugno. Il Gran Consiglio della Campana solennemente determinò che i dodici doppieri, che ogn'anno si portano allo Spedale di Santa Maria della Scala dal Comune di Siena per la festa dell'Annunziazione della Beata Vergine Maria quando si mostrano le reliquie, si intendano, e siano donati, e liberamente offerti dal Comune di Siena al detto Spedale. In oggi il Pubblico in detta festa porta libbre 48 in cera gialla in candele.", Archivio di Stato di Siena, *Ospedale* 118, fol. 8 [this manuscript is paginated]; Brotherhoods also made annual wax offerings on this occasion: Macchi indicates that the confraternity of the Blessed Virgin Mary under the Vaults donated to the hospital 6 wax candles, weighing 6 pounds each: Macchi, *Origine dello Spedale* (cited in n. 21), D107, fol. 79v [pencil numbering, modern].

54. F. Nevola, Cerimoniali per santi e feste a Siena, in *Siena e il suo territorio nel Rinascimento*, ed. M. Ascheri, Siena 2000 (Documenti di storia 36), p. 171-184, at 172, n. 12 for sixteenth-century records.

day of the Annunciation, a group of trumpeters performed at the Cappella del Campo, in front of Siena's communal palace.[55] This performance may have preceded or accompanied the official parade leading to the hospital

An elaborate and carefully staged procession was certainly held on 25 March in early modern times. The cortege, accompanied by trumpeters, was led by the chaplains of the hospital with their attendants. There followed the rector and camerlengo (chamberlain), and then the doctors, surgeons, administrative staff, nurses and other medical staff of the hospital. Students of surgery, pharmacists (*speziali*), and those who took care of the food reserves and basic needs of the hospital (chief butcher, chief baker, chief market-gardener, etc.) closed the first ranks of the procession. A more numerous group joined the procession at the entrance of the church, where the foundlings and girls cared for by the hospital waited together with wet nurses, and with the representatives of the *grance* (countryside convents with farms) and of other hospitals affiliated to Santa Maria della Scala.[56] Finally, and similarly to the rituals of the Assumption, the celebrations of the Annunciation also included musical performances. These are explicitly attested as early as 1385, and became increasingly more elaborate over the following centuries.[57] By the 16th century, the cathedral chapel singers performed in the church of Santa Maria della Scala on 25 March, and the First and Second Vespers, and Mass, were celebrated with polyphony on the day.[58]

The solemn display of the Byzantine relics from the tribune on the façade of the hospital represented the climax of the celebrations of 25 March. When the relics were purchased, the hospital façade had already been the object of an important artistic campaign, which had turned it into the ideal setting for a ceremony dedicated to the Virgin. The rector Tese Tolomei (1314-1339) had had the façade levelled and filled, and, probably in 1337, four scenes from the Life of the Virgin were commissioned to be painted on it. These images, which were destroyed in 1720, have been the object of an intense art historical debate that falls beyond the scope of this essay.[59] What is important in order to assess their role in the ceremonies of the Annunciation, is that the frescoes – which likely represented the Nativity of

55. "A Biagio tronbatore s. vinti, ricievendo per sé e per li chompagni perché feciero onore di trombare alla cappella per Santa Maria di Marzo [1375], L.1.", Archivio Opera Metropolitana Siena, vol. 204, *Entrate e Uscite della Cappella di Campo*, 1374-75, fol. 68r, cited in D'Accone, *The Civic Muse* (cited in n. 42), p. 428, n. 52.

56. Archivio di Stato di Siena, *Ospedale* 122: three lists survive, in three separate booklets attached to the main file, which describe the order of the procession for the years 1767, 1768 and 1780. See also Girolamo Gigli (1660-1722), *Diario Senese*, ed. V. Buonsignori, 3 vols., Bologna 1974, vol. 1, p. 114-115.

57. Archivio di Stato di Siena, *Ospedale* 852, fol. 100r, cited in D'Accone, *The Civic Muse* (cited in n. 42), p. 626.

58. Music at the hospital is discussed in *ibid.*, p. 625-629.

59. The date of destruction of the frescoes is provided by Macchi, *Origine dello Spedale* (cited in n. 21), D108, fol. 281v [pencil numbering]. For a detailed discussion of the frescoes and a summary of previous scholarship, see H. B. J. Maginnis, The Lost Façade Frescoes from Siena's Ospedale di Santa Maria della Scala, *Zeitschrift Für Kunstgeschichte* 51, 1988, p. 180-194; Norman, *Siena and the Virgin* (cited in n. 25), p. 87-103.

Droits numériques non obtenus.

Figure 9 - Reconstruction of the façade of the hospital in the mid-14th century, after the purchase of the Byzantine relics, Santa Maria della Scala, Siena (adapted from Boldrini and Parenti, *Santa Maria della Scala*, fig. D, . 46).

the Virgin, her Presentation in the Temple, her Betrothal, the Return of the Virgin to her Parents, and, possibly a later addition, the Assumption – were arranged, presumably in chronological sequence, in a continuous band along the façade. They faced the piazza, and were placed under a protective roof – also destroyed in 1720 – and above the relics' tribune (fig. 9).[60] These paintings were executed by artists of the calibre of Ambrogio and Pietro Lorenzetti (documented to have worked on the cycle by a painted inscription) and, possibly, by Simone Martini. A commission of 1448 by the city government testifies to the enduring significance of these frescoes in Siena. During that year, the artist Sano di Pietro was ordered to paint fi e scenes of the Life of the Virgin on the *predella* for an altarpiece in a chapel of the Palazzo Pubblico. The scenes were to be "like those above the portal

60. The date of the destruction of the roof is provided by G. Macchi, *Diario 1662-1724*, Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, Ms A.XI.23, fol. 72r-73v, cited with excerpts in Maginnis, The Lost Façade Frescoes (cited in n. 59), p. 185-186. The position of the frescoes may be inferred from the same passage, as well as from a fifteenth-centu y document cited below, n. 61.

of the hospital of Santa Maria".[61] In addition, in 1478-1484 Battista and Onofrio di Fusino were commissioned to restore the cycle.[62] This is an additional sign of the undiminished popularity and appeal of these paintings in Siena, which is likely to have derived, at least in part, from their association with the ceremonies of the Annunciation, for which they represented an ideal backdrop.

The elaborate artistic staging of the ceremonies of 25 March also comprised, on the opposite side of the piazza, the western façade of the Sienese cathedral, which had recently regained its legitimate role as the principal façade of the edifice, after the Opera abandoned in 1357 an ambitious and disastrous plan of enlargement and re-orientation of the church begun two decades earlier, in 1339 (fig. 10).[63] The cathedral's western façade had been built between 1284 and 1317.[64] Its artistic

Figure 10 - Façade, cathedral of Santa Maria Assunta, Siena (photo by the author).

61. Archivio di Stato di Siena, *Concistoro* 2462, fol. 73r, quoted in Norman, *Siena and the Virgin* (cited in n. 25), p. 87 and p. 224, n. 2, with further references. The record, which bears the date 1448, instructs the artist to paint "fi e stories of our Lady like those that are above the doors of the Scala hospital".

62. Maginnis, The Lost Façade Frescoes (cited in n. 59), p. 186-187, with archival references.

63. On the history of the façade, see *La facciata del duomo di Siena: iconografia, stile, indagini storiche e scientifich* , ed. M. Lorenzoni, Milano 2007. For a summary of the chronology of building work in the cathedral in the Trecento, see particularly the essay by M. Quast, La facciata occidentale del Duomo vecchio: l'architettura, *ibid.*, p. 97-129.

64. M. Butzek, La questione dei mosaici antichi, in *La facciata* (cited in n. 63), p. 147-151, at 147.

programme reflected the dedication of the cathedral to the Virgin, whose infancy and early life were represented in sculpture on the architrave above the central portal. The cycle, probably sculpted by Giovanni Pisano and his workshop, includes the episodes of the Expulsion of Joachim from the temple, the Annunciation to Anne, and to Joachim, their meeting at the Golden Gate, the Nativity of the Virgin, her Presentation in the temple, and her Betrothal, with significant overlaps with the frescoes on the façade of Santa Maria della Scala.[65] The sculptural decoration of the central tympanum, removed in 1702-1704, has been reconstructed on the basis of visual and written evidence.[66] As it may be seen in Domenico di Bartolo's *Distribution of Alms,* a sculpted image of the Virgin and Child occupied the centre of the lunette, and was flanked by two kneeling figu es, each introduced by an angel (fig. 8).[67] The two figu es have been identified as Bonaguida Lucari, the Sienese officer allegedly responsible for entrusting Siena to the Virgin on the eve of the battle of Montaperti in 1260; and the personification of the city of Siena, presenting a model of the church to the Virgin.[68] The façade programme, much modified in later centuries, also included other sculptures – primarily Old Testament prophets and ancient philosophers – and mosaics whose date, specific location and iconography are in most cases elusive. The lunette above the north portal may have featured a mosaic of the Lamentation of Christ, and Monika Butzek has suggested that a mosaic of the Assumption of the Virgin may have been commissioned for the summit of the façade as early as 1310.[69] If this interpretation is correct, the mosaic would have been in place by the time the Byzantine relics reached Siena in 1359, and would have reverberated and reinforced the iconographic message of the façade of the hospital.

On the feast day of the Annunciation, then, the Sienese community gathered in the piazza del Duomo, in the same space where they met in August for the celebrations of the Assumption. Behind them, the complex Christological and Marian iconography of the cathedral façade reaffirmed the long-term bond between the Sienese community and their patroness, the Virgin Mary, also making an implicit statement about the prominence of Siena in the universal history of salvation. However, on 25 March the attention of the Sienese beholders was focused on the opposite side of the piazza, on the façade of the hospital. Here, the elaborate liturgical and artistic *mise-en-scène* reiterated the special relationship between the Virgin and

65. G. Tigler, Siena 1284-1297. Giovanni Pisano e le sculture della parte bassa della facciata, *ibid*, p. 131-145, at 135.

66. See M. Seidel, "Ubera matris". Stratificazioni semantiche di un simbolo, in *Arte Italiana del Medioevo e del Rinascimento*. 2. *Architettura e scultura*, ed. M. Seidel, Venice 2003 (Collana del Kunsthistorisches Institut in Florenz 8), p. 577-626, at 610-612; Tigler, Siena 1284-1297 (cited in n. 65), p. 131; V. Camelliti, Patroni "celesti" e patroni "terreni": dedica e dedizione della città nel rituale e nell'immagine, *Städtische Kulte im Mittelalter*, in ed. S. Ehrich and J. Oberste, Regensburg 2010 (Studien 6), p. 97-121, at 99-100.

67. Pertici, *Siena Quattrocentesca* (cited in n. 45), p. 264-268.

68. The identification was formulated for the first time by Sigismondo Tizio (1458-1528), *Historiae Senenses*, ed. G. Tomasi Stussi, *Rerum Italicarum Scriptores Recentiores* 10, Istituto storico italiano per l'età moderna e contemporanea, 1995, vol. 1, Part I, fol. 42r, p. 61.

69. Butzek, La questione dei mosaici antichi (cited in n. 64).

Siena, and promoted messages of civic harmony and order, all the while advertising the prestige of Santa Maria della Scala in the religious landscape of the city.

Frustratingly, no early description of the ritual ostension of the Byzantine relics on 25 March has survived. However, better-known relics' displays provide useful comparative evidence. The sixteenth-century ostension in the church of San Lorenzo in Florence is a good case in point. The Florentine relics – preserved inside precious hardstone containers – were donated to San Lorenzo in two instalments, by popes Leo X (Giovanni di Lorenzo de' Medici, pope 1513-1521) and Clement VII (Giulio Zanobi di Giuliano de' Medici, pope 1523-1534). Not unlike Siena, the relics were received in Florence with a solemn public procession in 1532, and subsequently stored inside a *pergamo* (tribune) designed by Michelangelo. The *pergamo* was built against the counter-façade of San Lorenzo, above the central portal, and consisted of a balcony with a storage cabinet. The original project – later modified – also included an opening onto the exterior of the church and a balcony, which would have looked somewhat similar to the pulpit of Santa Maria della Scala in Siena. The Florentine relics were solemnly displayed once a year, on Easter Sunday, and Clement VII meticulously regulated the rituals of ostension with a bull. Men and women would occupy the two sides of the nave, which were separated by a temporary wooden rail. After Vespers, the prior of the basilica or one of the eldest canons would open the relics' tabernacle. Wearing white silk gloves, he would lift each reliquary individually and offer it to public worship, while another canon called out the name of the relic. Once each holy token had been so displayed, the prior would bestow a solemn blessing on the congregation.[70]

The city of Siena, too, had sophisticated traditions of relic display. In 1464, the city acquired a relic of the arm of St John the Baptist. The relic was solemnly presented to the cathedral by pope Pius II Piccolomini, who had recently acquired it from Thomas Palaeologus, despot of Morea. Following its arrival in Siena, St John's arm was re-encased in a new rock crystal and silver casket, made in 1466 by artist Francesco D'Antonio.[71] The relic was offered to public worship yearly, on the first Monday of Pentecost. As we gather from Girolamo Gigli's eighteenth-century account, on that day two acolytes lifted the reliquary from the chapel where it was customarily preserved, and carried it to the pulpit, whence the archbishop presented it to the community, bestowing a solemn blessing.[72] While the provisions

70. The description above relies on N. Dacos, D. Heikamp and A. Grote, *Il tesoro di Lorenzo il Magnific . 2. I vasi*, Florence 1975, p. 25-29.

71. The most complete study on the Sienese relic of the arm of St John, which was formerly in the possession of the monastery of Žiča, in Serbia, is D. Popović, The Siena relic of St John the Baptist's right arm, *Zograf* 41, 2017, p. 77-94. On the Sienese reliquary, see also *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena 1450-1500*, ed. L. Bellosi, Milan 1993, p. 154-155. On the history of the relic in Siena and on the chapel built in the cathedral to provide room for its veneration in the 15th century, see T.B. Smith, *Alberto Aringhieri and the Chapel of Saint John the Baptist. Patronage, Politics, and the Cult of Relics in Renaissance Siena*, PhD thesis, Florida State University 2002.

72. Gigli, *Diario Senese* (cited in n. 56), vol. 1, p. 555-556.

made for the veneration of the arm relic of St John offer insights into renaissance and early modern practices of relic display and storage, the ritual ostension of the much-venerated head relic of St Galganus is revealing of earlier, medieval Sienese practices. In the late 13th century, the Cistercian abbey of San Galgano near Siena commissioned a new reliquary for the preservation and display of the head relic of their patron saint, St Galganus.[73] The reliquary, which has survived, is a tour de force of medieval metalworking. Devised as an octagonal, tower-shaped container, the reliquary is decorated with precious gemstones and enamels, and illustrates the vita of the saint in a series of embossed, silver-gilt panels. The head relic would habitually be concealed inside the dazzling micro-architectural structure, and would therefore be invisible to the faithful. However, upon activation of a mechanism hidden inside the base of the reliquary, the decorative plaques of the central register would slide down inside the object, temporarily revealing the relic therein, which would be visible through a row of window-shaped openings. The involvement of the head relic of St Galganus in public ostensions is attested since the late 13th century, when it was displayed on the main altar of the abbey church on the feast day of the saint.[74] In addition, Agnolo di Tura reports a solemn procession held in Siena in 1330 with the same relic.[75] At an unspecified date, the abbey also commissioned a movable wooden pulpit for the annual display of the relic. The wooden structure was positioned on the esplanade in front of the abbey church. Having carried the head reliquary of St Galganus up on the pulpit, which was octagonal in shape and had eight windows, the monks would perambulate it, presenting it to the view of the faithful through each of the windows.[76]

The display of relics in Siena on 25 March presumably resembled these examples – with one significant difference. Unlike the Medici relics, the head of St Galganus, and the arm of St John the Baptist, which were stored inside sizeable reliquaries that would be visible to the congregation, the relics and reliquaries of Santa Maria della Scala are unlikely to have been individually visible from the piazza. With few exceptions, the Byzantine holy tokens of the hospital are very small: the largest among the passion relics can be held in a hand, or in a pocket, and several of these reliquaries were originally intended to be suspended from neck chains (figs 11-13). It is improbable that they functioned in Byzantium as objects of public veneration.

73. The date and authorship of the reliquary have generated a lively debate. See E. Cioni, *Il reliquiario di San Galgano: contributo alla storia dell'oreficeria e dell'iconografi* , Florence 2005, p. 103-104 and p. 169.

74. Anonymous, "Vita Sancti Galgani", ed. E. Susi, *L'eremita cortese: san Galgano fra mito e storia nell'agiografia toscana del XII secolo*, Spoleto 1993 (Biblioteca del Centro per il collegamento degli studi medievali e umanistici in Umbria 9), p. 206, cited in Cioni, *Il reliquiario di San Galgano* (cited in n. 73), p. 34. The *vita sancti Galgani* has been repeatedly studied by Eugenio Susi, who most recently dated it to the 1270s. E. Susi, II dossier agiografico di San Galgano: uno status quaestionis, in A. Conti (ed.), *Speciosa Imago. L'iconografia di san Galgano dal XIII al XVIII secolo,* Siena 2014, p. 17-44, at 30.

75. *Cronaca Senese* (cited in n. 7), p. 498-499.

76. A. Libanori, *Vita del glorioso San Galgano*, Siena 1645, p. 120-121, discussed in Cioni, *Il reliquiario di San Galgano* (cited in n. 73), p. 48-49.

11	12
13	

Figure 11 - Reliquary of the True Cross, Byzantine, gold, enamel and precious stones, Santa Maria della Scala, Siena, 12th century (photo by the author, courtesy of Comune di Siena. No further reproduction permitted).

Figure 12 - Reliquary of the Passion, Byzantine, gilded silver, Santa Maria della Scala, Siena, 14th century (photo by the author, courtesy of Comune di Siena. No further reproduction permitted).

Figure 13 - Pendant icon, Byzantine, painting on wood and golden filig ee, Santa Maria della Scala, Siena, 14th century? (photo by the author, courtesy of Comune di Siena. No further reproduction permitted).

They were, instead, presumably created as devotional jewels, and meant for the private usage of an individual.[77]

Upon their arrival in Siena, the Byzantine relics of Santa Maria della Scala do not appear to have been immediately re-encased in western containers. The earliest surviving reliquaries of local manufacture that can unambiguously be associated with the Byzantine holy tokens date from the 15th century: the bust reliquaries of St Cristina, St Antony the Abbot, and St Stephen were most likely made in Siena in the early decades of the quattrocento.[78] The arm reliquary of St Blaise, which is dated and signed by the artist Goro di Ser Neroccio, was commissioned by the hospital rector Giovanni di Francesco Buzzichelli in 1437.[79] Finally, the relic of the holy nail, which attracted particularly intense devotion in medieval and renaissance Siena, was enshrined in a new silver and enamelled tabernacle in 1453.[80]

Although it is conceivable that other reliquaries might have been manufactured in Siena at an earlier date for the preservation of individual relics of the hospital, none have survived, and no explicit documentary evidence exists to support this hypothesis. It is therefore also possible that the relics were displayed inside their Byzantine containers on the day of the Annunciation. The more sizeable tokens may have been elevated individually, as Macchi speculates about the *pignora* of the Virgin. In his account of the re-invention of the Marian relics in the 18th century, he submits that, in the past, the veil and girdle used to be elevated one by one by the bishop, who held them up with the aid of wooden, metal studded sticks (*mazzette*), which have since been lost (fig. 14).[81] The smaller relics within the hospital collection, particularly the passion relics, are instead likely to have been presented to the congregation as a group, inside a casket. A record from 1361,

77. This has also been remarked by J. Shepard, Imperial Constantinople: Relics, Palaiologan Emperors, and the Resilience of the Exemplary Centre, in *Byzantines, Latins, and Turks in the Eastern Mediterranean World after 1150*, ed. J. Harris, C. Holmes and E. Russell, Oxford 2012, p. 61-92, at 78-79.

78. *L'oro di Siena* (cited in n. 5), p. 148-150 and Gallavotti Cavallero, *Lo spedale* (cited in n. 4), p. 241-243, date the reliquaries to the early 15th century and to 1430s respectively. Van Os previously attributed the bust-reliquaries to Vecchietta: Van Os, *Vecchietta* (cited in n. 28), p. 10-11.

79. The reliquary has survived, as has the original document recording its payment: *L'oro di Siena* (cited in n. 5), cat. 13, p. 132-33; Gallavotti Cavallero, *Lo spedale* (cited in n. 4), p. 147 and p. 420, n. 132, for the transcription of the payment record.

80. Archivio di Stato di Siena, *Ospedale* 521, carta 461, published in Gallavotti Cavallero, *Lo spedale* (cited in n. 4), p. 428, n. 334; and previously in Banchi and Borghesi, *Nuovi Documenti per la storia dell'arte senese*, Siena 1898, p. 181. Scholarship has long debated whether the reliquary within which the holy nail is presently preserved coincides with Antonio di Francesco's creation. For a summary of previous literature, see *L'oro di Siena* (cited in n. 5), cat. 12, p. 130-131. Special provisions were made early on for the veneration and display of the holy nail: in 1379, the hospital commissioned a *pallium* to cover the relic when it was taken in procession; and, in 1384, it was decided that the holy nail should be placed before the cathedral relics when they were both taken in procession: Archivio di Stato di Siena, *Ospedale* 120, fol. 77r-v.

81. Archivio Stato di Siena, *Ospedale* 120, fol. 397r-v, and fol. 411v-412r for drawings of the relics and their supports. See also Macchi, *Origine dello Spedale* (cited in n. 21), D107, fol. 17v [modern numbering, pencil].

Figure 14 - *Ospedale di Santa Maria della Scala*, ASSi, 120, fol. 411v-412r (photo by the author, courtesy of Archivio di Stato di Siena. No further reproduction permitted).

for example, registers a payment made by the hospital to the artisan Bertino di Piero from Rouen for "a work for the relics", which Giuseppe Cantelli has connected to a small, gilded iron casket that might have contained a selection of the Byzantine tokens.[82] Whether exhibited individually or inside a casket, however, the holy relics would have been hardly visible from the piazza below the pulpit – at best, the faithful would have caught sight of the glittering jewels in the winter sun, or seen the glint of their gemstones. Nevertheless, the relics commanded the attention of the entire civic community and their pious devotion, provoking us to reflect on the key questions of this volume: the correlation between visibility, sacred presence and authority in the later middle ages, and the interactions between images, relics, and ecclesiastical spaces.

Conclusions: visibility and presence

Late medieval audiences were accustomed to ritual viewing. The practice of the Elevation of the Host was introduced in the early 13th century, and ocular communion became a common substitute for the actual consumption of the Eucharist by the laity, at the same time as visionary experiences and mystical apparitions became more widespread throughout western Europe.[83] Relic devotion underwent significant changes, too: ritual ostension and visual contemplation replaced direct touching or kissing of relics; and transparent rock crystal reliquaries, which enabled the faithful to see – but not touch – the holy fragments therein, gained unprecedented popularity.[84]

82. The casket measures, 40 × 12 × 19 cm, are discussed in *L'oro di Siena* (cited in n. 5), cat. 16, p. 138-139.

83. For a useful summary of the theological and devotional reasons behind the introduction of the Elevation, see V. Lorne Kennedy, The Moment of Consecration and the Elevation of the Host, *Mediaeval Studies* 6, 1944, p. 121-150. On the practice of the Elevation in response to a desire of seeing in the Middle Ages, see E. Dumoutet, *Le désir de voir l'hostie et les origines de la dévotion au Saint Sacrement,* Paris 1926. On ocular communion, see also A. Eljenholm Nichols, The Bread of Heaven: Foretaste or Foresight?, in *The Iconography of Heaven*, ed. C. Davidson, Kalamazoo 1994 (Early Drama, Art, and Music Reference Series 21), p. 40-68; C. Walker Bynum, *Wonderful Blood: Theology and Practice in Late Medieval Northern Germany and Beyond,* Philadelphia 2007 (The Middle Ages Series), p. 86-90; G. Walters Adams, *Visions in Late Medieval England: Lay Spirituality and Sacred Glimpses of the Hidden Worlds of Faith,* Leiden / Boston 2007 (Studies in the History of Christian Traditions 130), p. 151-152. Literature on the visionary cultures of late medieval Italy is vast. On Siena, see most recently L. Donkin, Following the Footsteps of Christ in Late Medieval Italy: Pietro Pettinaio's Vision of St Francis, *Word & Image* 32/2, 2016, p. 163-180; and, with reference to imagery at Santa Maria della Scala, C. Warr, Clothing, Charity, Salvation and Visionary Experience in Fifteenth-Century Siena, *Art History* 27/2, 2004, p. 187-211.

84. The visibility of relics in the late middle ages has received considerable scholarly attention in recent years. For succinct but insightful introductions to the topic, see C. Hahn, *Strange beauty: Issues in the Making and Meaning of Reliquaries, 400-circa 1204*, University Park 2012, p. 223-244; and M. Bagnoli, The Stuff of Heaven: Materials and Craftsmanship in Medieval Reliquaries, in *Treasures of Heaven. Saints, Relics and Devotion in Medieval Europe*, ed. M. Bagnoli, H. A Klein, and G. Mann, London 2010, p. 137-147.

In the majority of cases, however, these "rituals of seeing" did not imply direct, close-up observation, but distant and partial viewing. The laity witnessed the Elevation of the Host from the nave, at a substantial distance from the altar, while choir screens further obstructed their view. Transparent reliquaries often offered the beholder visual access to a relic's silk wrapping, rather than to the actual holy token.[85] Similarly, when the consecrated host was taken in procession on the feast day of the Corpus Christi, the wafer itself would be scarcely visible to the faithful, who would more likely catch sight of its glittering monstrance in the distance, and relics' ostensions were similarly removed from the space of the laity.[86]

Such pervasiveness of partial and temporary visibility, ritual veiling, and highly regulated access to the holy in the late middle ages has alternatively been explained as a means of social control, instrumental to the increased role of the Church as intermediary between the faithful and the divine; or in connection with Christian notions of revelation, which admits an ambivalent understanding of the visual world as both the trigger to inner vision (and thus the point of access to the divine), and a veil that hampers the faithful's vision of God.[87] The modes of storage and display of the Byzantine relics in Siena might perhaps be understood in this perspective. After all, the active engagement of the political authorities and of the bishop of Siena in the liturgy of the Annunciation ensured a mediated access to the holy, while the reduced visibility of the relics by the beholders during the ceremonies, and their inaccessibility in the chapel where they were preserved and venerated throughout the year, may have communicated the intrinsic inability of physical sight to comprehend divine reality, and thus the need for the faithful to employ inner vision to access God.

85. M. Bagnoli, Dressing the Relics: some Thoughts on the Custom of Relic Wrapping in Medieval Christianity, in *Matter of Faith* (cited in n. 2), p. 100-109, with insightful observations on the broader topic of seeing and believing in the Middle Ages.

86. The standard reference work on the feast of the Corpus Christi is M. Rubin, *Corpus Christi: the Eucharist in Late Medieval Culture*, Cambridge MA / New York 1991. On the celebrations held on this occasion in Siena in the 14th century, with extensive bibliographic references, see M. Israëls, Altars on the Street: the Wool Guild, the Carmelites and the Feast of Corpus Domini in Siena (1356-1456), *Renaissance Studies* 20/2, 2006, p. 180-200. On monstrances and issues of visibility, see G. J. Snoek, *Medieval Piety from Relics to the Eucharist: a Process of Mutual Interaction*, Leiden / New York 1995 (Studies in the History of Christian Thought 63), p. 283-290.

87. On the relationship between ritual veiling and medieval notions of revelation see, amongst others, N. Zchomelidse, The Aura of the Numinous and Its Reproduction: Medieval Paintings of the Savior in Rome and Latium, *Memoirs of the American Academy in Rome* 55, 2010, p. 221-263; V. M. Schmidt, Curtains, "Revelatio", and Pictorial Reality in Late Medieval and Renaissance Italy, in *Weaving, Veiling, and Dressing. Textiles and Their Metaphors in the Late Middle Ages*, ed. K. Rudy and B. Baert, Turnhout 2007, p. 191-213. A proficient discussion of the relationship between sight and inner vision in medieval times is S. Conklin Akbari, *Seeing Through the Veil: Optical Theory and Medieval Allegory*, Toronto 2004. See also P. Hills, Titian's Veils, *Art History* 29/5, 2006, p. 771-795; P. Hills, Lorenzo Lotto's Shrouds and Veils, *Artibus et Historiae* 68/34, 2013, p. 9-28.

However, as Beth Williamson has compellingly observed, to engage with an image or object that is partially, or temporarily, or conditionally visible, does not necessarily, or exclusively, stimulate the beholder to see through that object to enter the realm of inner contemplation. Rather, partial visibility pertinaciously holds the attention of viewers and directs their gaze precisely to the boundary between what is *in* and what is *out* of sight – between what is visible and what is invisible – and thus incites them to apprehend the mysterious enmeshment between sensory and sacred reality.[88]

In addition, as John Mack noted, small things possess a particular radiance. Barely or only partly visible, minute artefacts become inscrutable, arcane – and therefore, charged with the particular power that comes from secrecy.[89] The enshrinement and ritual ostension of relics in the Middle Ages often capitalised on the potency of smallness, enframing diminutive artefacts in large-scale and visually opulent reliquaries and architectural settings that did not compensate, but rather emphasise the invisibility of the relics therein.[90] This was also the case in Siena. On the day of the Annunciation, the Byzantine relics of Santa Maria della Scala represented the almost invisible core of an otherwise exuberant visual spectacle that entailed processions, musical performances, and sculptural, architectural and painterly decorations. The rest of the year, the treasury was concealed from view inside a sumptuously decorated chapel that existed for the purpose of their cult, and yet hid them away, making them inaccessible. In both cases, the sophisticated liturgical and artistic choreography did not obviate the problem of the visual irrelevance and limited visibility of the relics. Rather, it emphasised and conferred meaning on it. The rituals entailed a suspension of ordinary time, and activated the cathedral and hospital façades as mechanisms of presentation: devices that conveyed the sacredness of the relics on display and alerted the beholders to the extra-ordinary nature of the spectacle they witnessed. Such elaborate ceremonies and artistic trappings, as Megan Holmes has argued in relation to miraculous images in renaissance Florence, sensorially and conceptually mediated the interaction between viewers and relics, making the latter accessible, but also communicating their extraordinary status by means of distancing mechanisms.[91] Furthermore, they presented the Sienese beholders with a set of visual and ritual cues that connected their current viewing experience with other familiar civic spectacles and religious sites in Siena – most prominently, the imagery in the cathedral, the rituals of the Assumption, and possibly, the ceremonies of the installation of other prominent artefacts in Siena, such as Duccio's Maestà a few decades earlier – thus providing them with specific guidelines on how to engage with and unravel what they saw.

88. B. Williamson, Sensory Experience in Medieval Devotion: Sound and Vision, Invisibility and Silence, *Speculum* 88/1, 2013, p. 1-43.

89. J. Mack, *The Art of Small Things*, London 2007, p. 31 and p. 119.

90. For an overall appraisal of the relationship between relics and reliquaries, a very lively topic in medieval studies, see C. Hahn, What do Reliquaries do for Relics?, *Numen* 57, 2010, p. 284-316.

91. M. Holmes, Miraculous Images in Renaissance Florence, *Art History* 34/3, 2011, p. 433-465, at 456-457; and her longer study Ead., *The Miraculous Image in Renaissance Florence*, New Haven 2013.

At the heart of this elaborate cultic and visual enshrinement, the Byzantine relics simultaneously attracted and eluded the gaze of beholders. Physically present and yet too far and too small to be fully gauged, they ceased to be mere material objects that had to be seen, and became embodied manifestations of the divine – suspended at the threshold between materiality and immateriality, desire to see and visual opacity, human fabrication and divine presence. Liturgy, its elaborate artistic staging, and the expectant gaze of the beholders gave the relics agency, transforming them from passive objects of observation into active sites of divine intervention. Thus activated, the relics could in turn validate the triumphant vision of social harmony and heavenly protection represented on the façade of the hospital, and the orderly vision of heavenly intercession presented in the chapel of the relics, and in Vecchietta's sacristy and painted cupboard. Hardly visible although in plain sight, they reminded the Sienese community of the mysterious contiguity between ordinary life and divine workings, and they reassured them that the saving power of God was indeed at work in their city, hidden – yet in full view.

Stefania Gerevini
L. Bocconi University, Milan

Images monumentales, jeux d’échelle et dynamiques spatiales du lieu de culte

La porte et l'autel :
les figu es des lieux liminaires de l'église paléochrétienne

Didier Méhu

Dans le texte introductif de la journée d'étude qui nous a réunis à l'INHA le 25 septembre 2015, les organisatrices ont proposé deux « critères pour penser (l)es notions » de *Visibilité et présence de l'image dans l'espace ecclésial* : « la mobilité (le mouvement en général) et la « fixit »[1]. Ces deux critères nous invitent à penser les images dans l'église en termes relationnels et positionnels. Je les aborderai à partir de deux lieux constitutifs de l'espace ecclésial, la porte et l'autel. La question n'est pas nouvelle. Elle traverse plusieurs travaux consacrés à la symbolique du lieu de culte chrétien, depuis les recherches fondatrices de Joseph Sauer[2]. Elle rencontre les recherches des anthropologues sur les lieux liminaires[3] et elle a nourri une série d'études sur les figu es et inscriptions des portes de l'église médiévale, dont celles de Jean-Michel Spieser, particulièrement stimulantes[4]. Je m'attarderai ici sur l'œuvre

1. Voir l'introduction de S. Brodbeck et A.-O. Poilpré, *supra* p. 13 : « Analyser la tension existant entre les trois catégories que sont figuration, visibilité et présence implique une étude croisée des sources écrites, des œuvres figurées et des monuments. Deux critères essentiels entrent alors en jeu : la mobilité (le mouvement en général) et la fixité, qui permettent de prendre en compte les multiples jeux d'échelles à l'œuvre dans l'église, impliquant des objets, des manuscrits, des dispositifs liturgiques, des gestes, des déplacements physiques, dialoguant avec un décor appliqué au corps même du monument, épousant le caractère immobile de l'architecture. »
2. Je pense notamment à J. Sauer, *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters ; mit Berücksichtigung von Honorius Augustodunensis, Sicardus und Durandus*, 2e éd. augmentée, Freiburg im Breisgau 1924, p. 308-374 ; L. Kitschelt, *Die frühchristliche Basilika als Darstellung des himmlischen Jerusalem*, München 1938, p. 19-49 ; F. W. Deichmann, *Einführung in die christliche Archäologie*, Darmstadt 1983, p. 92-106.
3. Depuis A. van Gennep, *Les rites de passage*, Paris 1981 (1re éd. 1909), p. 11-39, jusqu'à P. Dibie, *Ethnologie de la porte. Des passages et des seuils*, Paris 2012, en passant par G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris 1957, p. 190-207.
4. J.-M. Spieser, Portes, limites et organisation de l'espace dans les églises paléochrétiennes, *Klio* 77, 1995, p. 433-455, réimpr. dans Id., *Urban and Religious Spaces in Late Antiquity and Early Byzantium*, Aldershot 2001 (Variorum Collected Studies 706) ; Id., Le programme iconographique des portes de Sainte-Sabine, *Journal des savants* 1991, p. 47-81, réimpr. dans *Ibid.*, Au Moyen Âge central, les échos entre porte et autel peuvent être exprimés par les théophanies : Y. Christe, *Les grands portails romans. Études sur l'iconologie des théophanies romanes*, Genève 1969, *passim*, dont je retiens notamment la phrase programmatique, p. 11 : « À la porte de l'église, image de la Jérusalem céleste, dont l'abside est en quelque sorte le modèle (l'image du portail est en effet la répétition de celle de l'abside) ». Les travaux récents de Marcello Angheben revisitent les relations iconographiques entre portes et autels, notamment : M. Angheben, La théophanie du portail de Moissac : une vision de l'Église

poétique de Paulin de Nole (*ca* 352/353-430) relative aux églises, décors et inscriptions qu'il a commanditées à Cimitile, près de Naples, au tournant des IVe et Ve siècles. Mais j'aimerais auparavant préciser les notions qui seront employées dans le présent article.

L'« espace ecclésial »

Je considère ici la notion d'« espace ecclésial » dans un sens restreint qui se limite au bâtiment édifié pour le culte, à l'exclusion des aires qui l'entourent et dont le statut social est défini par la consécration de l'église (*cimiterium*, *atrium*, éventuellement *sacraria* ou *parrochia*)[5]. Ainsi défini, l'*espace ecclésial* désigne une étendue objective limitée par les murs de l'église, à l'intérieur de laquelle on peut se mouvoir, prier et célébrer le culte. Cette étendue n'est ni neutre, ni homogène. Elle est constituée d'une forme spécifique (cruciforme, basilicale, octogonale, etc.) et d'une articulation de *lieux* dotés d'une valeur sémiotique spécifique (l'autel, la porte, le pavement, les murs, la voûte, etc.). Le sens de ces formes et de ces lieux ne leur est pas intrinsèque ; il n'est pas davantage institué par l'Église ou par une quelconque autorité. En effet, la forme basilicale à trois nefs ou le plan cruciforme n'a pour sens que celui qu'une société donnée leur confère à un moment précis, et ce sans faire l'objet d'une proclamation normative. Le sens des *lieux* constitutifs de l'*espace ecclésial* (ou de l'*espace ecclésial* lui-même en tant que structure articulée) réside d'abord dans les usages dont ils sont l'objet : les déplacements des personnes, les rites (gestes, paroles, postures), les ornements et les inscriptions qui les distinguent ; et, secondairement, dans les discours toujours ouverts et quasiment infinis dont ils peuvent être l'objet, que ces discours soient « ekphrastiques », exégétiques, iconographiques ou épigraphiques. L'espace ecclésial doit donc être considéré comme un *espace social*, soit une structure articulée non directement observable où se déroulent des *jeux sociaux* structurants, soit un ensemble de *positions* (emplacements et déplacements des personnes, eux-mêmes liés aux positions sociales de celles-ci), de *dispositions* (qui sont avant tout des pré-dispositions à agir ou à recevoir) et des *dispositifs* (architecturaux, mobiliers, ornementaux)[6].

céleste célébrant la liturgie eucharistique, *CSMC* 45, 2014, p. 61-82. Les relations porte-autel sont également exprimées par l'épigraphie : R. Favreau, Le thème épigraphique de la porte, *CCM* 34, 1991, p. 267-279 ; C. Kendall, *The Allegory of the Church. Romanesque Portals and Their Verse Inscriptions*, Toronto / Buffalo / Londres 1998.

5. Il m'a été donné ailleurs de prendre en compte la notion d'espace ecclésial dans un sens plus englobant, qui intègre non seulement les aires saintes autour de l'église mais également l'ensemble des dons effectués à l'église et les *ornamenta* qui en sont les matérialisations objectales spiritualisées : D. Méhu, L'onction, le voile et la vision : anthropologie du rituel de dédicace de l'église à l'époque romane, dans *Construir lo sagrado en la Europa románica. Reliquia, espacio, imagen y rito*, éd. G. Boto, A. Garcìa Aviles et H. Kessler, *Codex Aquilarensis* 32, 2016, p. 83-110.

6. Ces définitions doivent beaucoup à P. Bourdieu, Le langage autorisé. Les conditions sociales de l'efficacité du discours rituel (novembre 1975) ; Les rites d'institution (juin 1982) ; Espace social et genèse des « classes » (juin 1984), tous trois publiés dans les *Actes de la recherche en sciences sociales* et repris dans *Langage et pouvoir symbolique*, Paris 2001, p. 159-186, 293-323. Également Id., Espace social et pouvoir symbolique, dans *Choses dites*, Paris 1987, p. 147-166 ; Id., Espace social et espace symbolique, dans *Raisons pratiques*, Paris 1994, p. 15-29.

Le rite d'institution de l'église – la dédicace ou consécration – et les rites qui la font ensuite exister socialement (ce que l'on nomme la liturgie) sont les *jeux sociaux* dont les règles, ou la « mise en scène », pour reprendre une métaphore théâtrale, expriment l'ordre social et spatial qu'ils contribuent à créer et à faire accepter. Les mots par lesquels ces jeux sont qualifiés en latin médiéval, *ordo*, *officium* ou *ludus*, expriment d'ailleurs plus clairement que le terme moderne *liturgie* les dimensions ordonnatrices, institutionnalisantes (l'*officiu* est la tâche due par le prêtre, qui officialise celui qui officie) et représentationnelles de ces rites. C'est donc peu dire que l'*espace ecclésial* ne peut se comprendre sans articuler ses dimensions architecturales, ornementales, liturgiques et institutionnelles.

La prise en compte de l'« image » dans l'espace ecclésial n'est donc qu'un point de vue, devant nécessairement conduire vers les autres. La notion d'*image* elle-même mérite d'être définie. La discussion n'aura pas lieu ici et on considèrera par le mot *image*, au singulier, un concept qui englobe ce que l'on appelait en latin médiéval *historia*, *pictura*, *ornatus* ou *imago*, soit un ensemble multiforme de productions manufacturées offertes au regard, qui emploient des formes d'expression picturales, représentent l'absent ou distinguent ce sur quoi elles sont apposées. Nous discuterons en revanche des modalités d'action de l'image. Deux notions nous sont proposées : *visibilité* et *présence*. La notion de *visibilité* implique une approche subjective de l'image, celle d'un *public* ou d'un *récepteur* pour reprendre deux termes employés dans le texte de présentation[7]. On se situe ici dans une théorie de la réception, aujourd'hui puissamment soutenue par une appréhension personnelle, expérimentale, émotionnelle, voire cognitive (au sens des sciences cognitives) du vécu. La pertinence et les enjeux heuristiques d'une telle appréhension d'ordre, disons, phénoménologique, méritent à mon avis d'être interrogés au-delà de la mode qui l'a rendue usuelle dans l'étude des œuvres médiévales. Il ne serait sans doute pas inutile de l'articuler au cadre conceptuel dans lequel les penseurs chrétiens, au moins depuis Augustin, ont envisagé les relations entre *visio*, *imago*, *lectio*, *intellectio, experiencia*[8]. La perception des images manufacturées ne constitue qu'un aspect mineur et marginal de ces relations, dont les enjeux profonds relèvent de la relation de l'homme avec Dieu et de son cheminement cognitif et salvifique, tant personnel que communautaire, dans l'espace et dans le temps.

7. S. Brodbeck et A.-O. Poilpré, texte introductif de la journée d'études : « Les recherches se tournent aujourd'hui davantage vers la réception du figuré et le « public » concerné, impliquant des interrogations sur la visibilité des images et leur degré de lecture. Aussi bien pour l'Occident latin que pour Byzance, on tend à considérer la mise en scène du sacré – le monument, le rite, les objets, le décor – à travers les interactions entre les images et le récepteur. (…) La prudence est donc de mise, tant il est difficile de restituer l'expérience du récepteur ; nos connaissances sur le « public » concerné, sur les cheminements et parcours au sein de l'église, sur les critères de visibilité de l'époque sont lacunaires. », voir *supra* p. 17-25.

8. Les travaux récents de Vincent Debiais, notamment, vont dans ce sens : V. Debiais, Templo, tiempo, tempo en la iglesia románica, *Codex Aquilarensis* 32, 2016 (*Construir la sagrado en el Arte Medieval. Reliquia, espacio, imagen y rito*), p. 111-134. Ils rencontrent ceux de Gilbert Dahan sur l'exégèse et la notion, avant tout sémiotique, de l'*experiencia*, qui est une connaissance et une « action en signes » : G. Dahan, Herméneutique et procédures de l'exégèse monastique, dans *L'exégèse monastique au Moyen Âge (XI^{e}-XIV^{e} siècle)*, éd. G. Dahan et A. Noblesse-Rocher, Paris 2014, p. 115-142.

Avec la notion de *présence*, on situe l'*image* sur un plan ontologique, suggérant qu'elle agit par le seul fait d'être là ou par une qualité intrinsèque. Une telle proposition a cela de provoquant qu'elle semble humaniser l'image, la transformer en agent ou du moins lui conférer une certaine agentivité (*agency*)[9]. L'action attribuée aux images produites par la société médiévale (images qui pleurent, qui saignent, qui souffrent, qui s'animent, qui parlent) concerne un type spécifique d'images (*imagines*, *effigie*) qui représentent le Christ ou un saint (Vierge comprise) et par lequel le prototype représenté fait reconnaître son action. La *présence* de l'image peut alors se concevoir comme la représentation – dans le triple sens de délégation, de visualisation et de jeu – d'une puissance absente. Si la *présence* induit la *puissance* de l'image, elle n'implique pas nécessairement son action. La présence implique que l'on voie l'image ou que l'on sache qu'elle est là. En outre, une production visuelle qui n'est pas une effigie (mais dans ce cas peut-on encore parler d'*image* ?) peut agir par ses caractères ornementaux, notamment comme un signe distinctif de ce sur quoi elle est apposée[10]. Dans un cas comme dans l'autre, la *présence* de l'image est toujours relationnelle. Une image n'est et n'agit pas pour elle-même mais parce qu'on lui fait jouer un rôle spécifique

Ces préalables étant posés, le cadre de la présente réflexion sera nécessairement restreint. La charge sémantique attribuée aux différents lieux constitutifs de l'espace ecclésial n'a cessé de s'ajuster entre l'avènement monumental de l'*ecclesia* au IVe siècle et l'ère moderne. Nous voudrions insister ici sur la première période, celle de quatre décennies décisives, entre 380 et 420, qui virent l'institutionnalisation du christianisme et la production d'un premier discours en langue latine sur l'*espace ecclésial* tel que nous l'avons défini. Nous pensons aux œuvres du pape Damase (*ca* 305-384), d'Ambroise (*ca* 340-397), de Prudence (*ca* 348-405/410), d'Augustin (354-430) et de Paulin de Nole (352/353-431). C'est sur ce dernier que nous nous attarderons.

Ancien sénateur et gouverneur de la Campanie romaine, Paulin quitta le service de l'empereur pour celui de saint Félix, auprès des reliques duquel il s'installa vers 395, à Cimitile (dans le *suburbium* de Nole, à l'est de Naples)[11]. Il construisit là un complexe

9. Dans le sens retenu par A. GELL, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford / New York 1998, trad. fr. S. et O. RENAUT, *L'art et ses agents. Une théorie anthropologique*, Dijon 2009 ; précisé par G. BARTHOLEYNS et T. GOLSENNE, Une théorie des actes d'image, dans *La performance des images*, éd. A. DIERKENS, G. BARTHOLEYNS et T. GOLSENNE, Bruxelles 2010, p. 15-25.

10. Ce sont là tous les travaux de Jean-Claude Bonne, dont je ne cite ici que quelques articles majeurs : J.-C. BONNE, Les ornements de l'histoire (à propos de l'ivoire carolingien de saint Remi), *Annales HSS* 51/1, 1996, p. 37-70 ; ID., De l'ornemental dans l'art médiéval (VIIe-XIIe siècle). Le modèle insulaire, dans *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, éd. J. BASCHET et J.-C. SCHMITT, Paris 1996 (Cahier du Léopard d'or 5), p. 207-249 ; ID., «Relève» de l'ornementation celte païenne dans un évangile insulaire du VIIe siècle (Les *évangiles de Durrow*), dans *Ideologie e pratiche del reimpiego nell'alto Medioevo*, t. 2, Spolète 1999 (Settimane di studio del Centro italiano sull'alto Medioevo 46), p. 1011-1053.

11. Sur la vie et l'œuvre de Paulin : D. E. DE TROUT, *Paulinus of Nola. Life, Letters, and Poems*, Berkeley / Los Angeles / Londres 1999 et S. MRATSCHEK-HALFMANN, *Der Briefwechsel des Paulinus von Nola: Kommunikation und soziale Kontakte zwischen christlichen Intellektuellen*, Göttingen 2002.

monumental prestigieux orné de mosaïques, d'inscriptions et de peintures. Pour célébrer le *dies natalis* du saint, c'est-à-dire le jour de sa mort, qui tombait le 14 janvier, il rédigea chaque année entre 396 et 407 un *natalicium*, soit un poème en hexamètres dactyliques qui célébrait saint Félix dans le style de l'épopée classique. En 403 et 404, alors que la *basilica vetus* qu'il avait fait restaurer et la *basilica nova* qu'il avait fait construire étaient sur le point d'être dédicacées, il consacra son poème à un parcours à travers les bâtiments et leurs ornements. Ces deux poèmes (*carmen* 27 et 28, ou *natalicia* 9 et 10) constituent l'une des plus anciennes *visions* – pour ne pas dire « descriptions » – de l'architecture chrétienne occidentale[12].

Je considère ces textes sous l'angle spécifique des relations entre la porte et l'autel (et aussi du tombeau) en tentant de poser, à travers ces points nodaux, quelques principes relatifs à la structure et à la dynamique de l'espace ecclésial. Outre les *natalicia* de Paulin, je m'appuie principalement sur les épigrammes (ou *tituli*) qu'il a composées et fait inscrire sur le sanctuaire de la *basilica nova* et sur les portes qui font communiquer les deux églises avec l'atrium aménagé entre elles[13]. Ces épigrammes ont disparu, mais Paulin les transcrivit dans une lettre qu'il adressa à son ami Sulpice Sévère, alors engagé dans un processus constructif semblable dans la région de Bordeaux (lettre 32)[14]. Paulin n'en donna pas une description archéologique mais il les situa systématiquement en fonction des lieux où elles étaient peintes ou gravées. Afin de visualiser l'ensemble, je reprends les localisations des épigrammes proposées par l'archéologue Tomas Lehmann et le schéma d'implantation des bâtiments issu de ses fouilles (fig 1)[15].

12. Les poèmes de Paulin de Nole viennent de faire l'objet d'une nouvelle édition critique : Paulinus Nolanus, *Carmina*, éd. F. Dolveck, Turnhout 2015 (*CCSL* 21). Les *natalicia* en l'honneur de saint Félix sont rassemblés sous le titre *Libri in laudem sancti Felicis*, p. 293-493. Cette édition remplace Paulinus Nolanus, *Carmina*, éd. W. von Hartel, Vienne 1894 (CSEL 30), augmentée par M. Kamptner : Paulinus Nolanus, *Carmina*, éd. W. Hartel et M. Kamptner, Vienne, 1999 (CSEL 30). L'édition de F. Dolveck est issue de sa thèse, F. Dolveck, *La poésie de Paulin de Nole. Des réseaux de communication du IVe siècle aux bibliothèques médiévales de France et d'Italie*, thèse de doctorat sous la direction de A.-M. Turcan-Verkerk et G. C. Alessio, EPHE / Università Ca'Foscari di Venezia, 2 vol., 2014, dans laquelle il a également traduit en français les poèmes de Paulin. Les traductions qui sont présentées ici s'en inspirent et elles ont été confrontées à celles de G. Herbert de la Portbarré-Viard, *Descriptions monumentales et discours sur l'édification chez Paulin de Nole. Le regard et la lumière (epist. 32 et carm. 27 et 28)*, Leiden / Boston 2006 (cité ensuite GHPV). Le discours monumental de Paulin de Nole a également été étudié par R. C. Goldschmidt, *Paulinus' Churches at Nola. Texts, Translations and Commentary*, Amsterdam 1940 ; H. Junod-Ammerbauer, Les constructions de Nole et l'esthétique de saint Paulin, *Revue des études augustiniennes* 24, 1978, p. 22-57 ; T. Lehmann, *Paulinus Nolanus und die Basilica Nova in Cimitile / Nola. Studien zu einem zentralen Denkmal der spätantik-frühchristlichen Architektur*, Wiesbaden 2004, p. 148-239 (dans le cadre d'une recherche archéologique sur l'ensemble du site).

13. J'emploie sans distinction les termes *épigrammes* et *tituli*. Le premier est généralement préféré par les spécialistes de l'Antiquité (tardive), le second par les médiévistes.

14. Paulinus Nolanus, *Epistulae*, éd. W. von Hartel, Vienne 1894 (CSEL 29), complétée par M. Kamptner, Vienne 1999 (CSEL 29), Lettre 32, p. 275-301.

15. Lehmann, *Paulinus Nolanus* (cité n. 12), notamment p. 160-188 pour l'étude des *tituli*. Les épigrammes de Paulin de Nole ont également été étudiées par GHPV (cité n. 12), p. 101-210 et N. Bock, *De Titulis. Zur Vorgeschichte de modernen Bildtitels*, Munich 2017, p. 47-73.

Droits numériques non obtenus.

Figure 1 - Le complexe monumental de Cimitile au temps de Paulin de Nole (d'après Lehmann, *Paulinaus Nolanus*, table 20, ill. 27). Les lettres A à Q renvoient aux épigrammes telles que localisées par T. Lehmann. C, D, E et F étaient situées dans l'atrium, mais on ne peut pas les localiser précisément.

Unité, Trinité, Portes

Partons du *natalicium* IX, prononcé le 14 janvier 403. En ce jour, Paulin accueillit pour la seconde fois à Cimitile l'évêque Nicétas de Remesiana, l'« apôtre des Daces », auquel on prête un rôle-clé dans la composition d'hymnes (*Te deum*) et du *credo* de Constantinople (381), tout comme dans la genèse de la notion de « communion des saints »[16]. La première moitié du poème est une réflexion sur le sens de la fête et la manière appropriée de louer le patron, Félix, et l'ami, Nicétas. Au 345e vers, Paulin propose à Nicétas de le suivre dans une déambulation poétique à travers les édifices

Nunc age, sancte parens, aurem mihi dede manumque, 345
nodemus socias in uincula mutua palmas,
inque uicem nexis alterno foedere dextris
sermones uarios gressu spatiante seramus.
Enarrare libet simul et monstrare parenti

16. A. E. Burn, *Nicetas of Remesiana. His Life and Works*, Cambridge 1905. L'expression *communio sanctorum* apparaîtrait pour la première fois dans le traité de Nicétas, *Competentibus ad baptisandum instructionis libri VI* : C. Pietri, L'Église, les saints et leur communion. Patristique et spiritualité contemporaine, *Les Quatre Fleuves* 25-26, 1989, p. 63-116, repris dans C. Pietri, *Christiana respublica. Éléments d'une enquête sur le christianisme antique*, Rome 1997 (CEFR 234), p. 1333-1390.

sollicito nostros toto quo defuit actus 350
tempore[17] (…)

Paulin sollicite l'écoute de Nicétas et le guide par la main (v. 345), dévoilant progressivement l'architecture par les déplacements poétiques dans les différents lieux. Pour Paulin, la déambulation dans l'espace ecclésial et le discours sur celui-ci sont indissociables (v. 348-349). La poésie est en effet déplacement du verbe narratif, évocation d'un sens par l'agencement des rythmes, par la syntaxe déconstruite, par le choix de mots plus figurés que descriptifs ; comme l'est l'architecture, dont les formes et les ornements n'ont de sens que par les figu es spirituelles auxquelles elles renvoient. *Ut architectura poesis*, serait-on tenté de dire, ou de faire dire à Paulin.

Dans son parcours discursif, Paulin s'attarde aux portes et à tous les espaces liminaires, comme l'atrium qui unit les deux églises principales et dont il a fait le cœur symbolique du complexe. Ce lieu, aussi réduit soit-il dans l'espace réel de Cimitile, est pour Paulin une figu e du Paradis, ornée en son centre par un canthare aux vasques de marbre, qui renvoie à la fois à la mer d'airain du Temple de Salomon et à la fontaine de l'atrium de Saint-Pierre de Rome[18]. Sur le flanc nord de l'ancienne église où repose le tombeau du saint, il a fait percer une triple porte qui ouvre sur cet atrium (fig 1-2). Il l'évoque dans le *natalicium* IX en l'associant à la Trinité :

Hoc etiam mirare, domus quod martyris alta 455
lege sacramenti per limina trina patescit :
fassus enim est unum trino sub nomine regnum ;
et quod contextae iunctis sibi molibus aedes
iure pio signant quoniam, etsi culmina plura
sint domibus structis, sanctae tamen unica pacis 460
est domus, et multis unum concordia membris
corpus agit cui compago stat uertice Christi[19].

17. *Natalicium* IX, v. 345-351, Paulinus Nolanus, *Carmina* (cité n. 12), p. 395. Trad. : « Allons, maintenant, père saint, prête-moi l'oreille et la main, nouons nos paumes alliées en liens mutuels, et, nos droites nouées en pacte réciproque, l'un et l'autre engendrons des discours variés tout au long de notre marche. Il me plaît de montrer et de décrire ensemble à mon père attentif ce que nous fîmes tout le temps qu'il fut absent. »

18. *Natalicium* X, v. 7-52, 270-278, Paulinus Nolanus, *Carmina* (cité n. 12), p. 408-409, 419. A. van den Hoeck et J. J. Hermann, Paulinus of Nola, Courtyards, and Canthari, *Harvard Theological Review* 93/3, 2000, p. 173-219 ; M. M. Kiely, The Interior Courtyard: The Heart of Cimitile / Nola, *Journal of Early Christian Studies* 12/4, 2004, p. 443-497 ; GHPV (cité n. 12), p. 364-371, 381-405.

19. *Natalicium* IX, v. 455-462, Paulinus Nolanus, *Carmina* (cité n. 12), p. 400. Trad. : « Admire encore cela : que la maison du martyr, conformément à la haute loi du sacrement, s'ouvre par trois seuils – en effet a été proclamé un seul règne sous trois noms – et que les temples unis par l'assemblage de leurs masses signalent à juste droit que, s'il y a plusieurs toits aux demeures édifiées, il n'existe cependant qu'une seule demeure de la sainte paix, et à partir de membres multiples, la concorde édifie un seul corps dont l'assemblage tient à la tête du Christ. »

Droits numériques non obtenus.

Figure 2 - Vue actuelle de la triple porte du flanc no d de la *basilica vetus* prise à partir du chevet de la *basilica nova*, Cimitile (photo de l'auteur).

La figu e n'est pas nouvelle. On la trouvait déjà dans la présentation idéalisée de l'église qui a circulé dans les écrits pseudépigraphiques grecs et syriaques du IVe siècle comme le *Testamentum domini nostri Iesu Christi*[20]. Mais il ne me semble pas qu'avant Paulin elle se soit incarnée dans les formes d'un bâtiment spécifique. Les portes de l'église de Cimitile se présentent ainsi comme une visualisation de l'invisible Trinité. Mais c'est moins cette visualisation que le principe d'unité sur lequel repose la Trinité qui préoccupe Paulin. À l'instar du Dieu unique en trois personnes, les édifices multiples du complexe monumental sont des figu es de la nécessaire cohésion qui préside à l'*ecclesia* (v. 455-462). L'unité de l'ensemble est le signe de l'union des cœurs, cette *con-cordia* produite par l'amour entre les fidèles qui produit une sainte paix (*sancta pax*). Leur communauté est une maison (*domus*) dont la concorde est exprimée par les articulations qui unissent les différentes parties architecturées des édifices. Les masses terrestres des bâtiments ainsi tissées les unes aux autres (*contextae aedes iunctis sibi molibus*, v. 458) ne sont plus des agrégats charnels isolés mais des signes et les parties intégrantes d'une construction harmonieuse. L'opération constructive transcende les règles humaines : elle relève d'une règle sacrée (*iure pio*), d'une loi sacramentelle (*lege sacramenti*) par laquelle les choses ne sont plus ce qu'elles sont mais ce qu'elles signifient. *Unitas, pax et concordia*, les trois notions cardinales sur lesquelles est fondée l'Église, sont ainsi incarnées dans les articulations architecturales de Cimitile.

20. *Testamentum Domini nostri Iesu Christi*, éd. I. E. Rahmani, Mayence 1899, I, 19, p. 23-25 : *Ecclesia itaque sit: habeat tres ingressus in typum Trinitatis.*

Une épigramme composée en distique élégiaque, inscrite au-dessus des portes de la nouvelle basilique (épigramme G), exprime sous une forme poétique les liens entre les trois arcs et la *fide* trinitaire qu'ils figu ent :

Alma domus triplici patet ingredientibus arcu,
Testaturque piam ianua trina fide[21].

Une autre (épigramme O), inscrite au-dessus d'une porte de l'ancienne basilique, met encore en relation la divinité unique sous un triple nom et le triple accès qui accueille les fidèles, qualifiés par l'adjectif substantivé *unanimes*, comme unis en une seule âme.

Una fides trino sub nomine quae colit unu
Unanimes trino suscipit introitu[22].

La répétition du dispositif de la triple porte de part et d'autre de l'atrium offrait un passage plus aisé et une communication visuelle entre les deux églises, via l'atrium. L'unité du complexe s'effectuait ainsi par les déplacements, réels et visuels, d'un pôle vers l'autre. Mais qui les regardait ? Paulin, Nicétas, les pèlerins, bien sûr. Mais aussi le saint lui-même, que les vers 377 à 381 du *natalicium* IX montrent joyeux, regardant, depuis le seuil de son trône brillant, ses *atria* et la foule des pèlerins qui y pénètrent.

Interea nobis amor incidit hoc opus isto
aedifica e loco, namque hunc res poscere cultum
ipsa uidebatur, uenerandam ut martyris aulam
eminus aduersa foribus de fronte reclusis 380
laetior illustraret honos, et aperta per arcus
lucida frons bifores perfunderet intima largo
lumine, conspicui ad faciem conuersa sepulcri
quo tegitur posito sopitus corpore martyr,
qui sua fulgentis solii pro limine felix 385
atria bis gemino patefactis lumine ualuis
spectat ouans, gaudetque piis sua moenia uinci
coetibus atque amplas populis rumpentibus aulas,
laxari densas numerosa per ostia turbas[23].

21. *Ep.* 32, § 13, Paulinus Nolanus, *Epistulae* (cité n. 14), p. 288 : « La demeure nourricière s'ouvre par un arc triple à ceux qui entrent, et une porte trine atteste une foi conforme à la piété. »

22. *Ep.* 32, § 15, Paulinus Nolanus, *Epistulae* (cité n. 14), p. 291. Trad. GHPV (cité n. 12), p. 187 : « Une seule foi qui révère un seul Dieu sous un triple nom reçoit par un triple accès ceux qui ne forment qu'une seule âme. »

23. *Natalicium* IX, v. 369-381, Paulinus Nolanus, *Carmina* (cité n. 12), p. 369-397. Trad. : « Là-dessus, notre amour nous a poussé à faire édifier ici cette construction, car l'affaire semblait réclamer un tel soin, pour que la vénérable demeure du martyr, les portes éloignées du côté opposé ouvertes, d'un honneur plus gai soit illustrée, et pour que la paroi qu'ajourent des arcs doubles éclaire l'intérieur d'une large lumière, tournée vers le devant de l'insigne tombeau qui recouvre le corps déposé du martyr endormi, qui regarde, joyeux, depuis le seuil

Mais les regards sont aussi ceux de la basilique elle-même, personnifiée sous la plume de Paulin en un corps qui regarde et qui permet de voir. Dans le paragraphe 13 de la lettre qu'il adresse à Sulpice Sévère, Paulin justifie la disposition originale de sa nouvelle église, construite selon un axe sud-nord et perpendiculaire à l'ancienne, par ce qu'il nomme le *prospectus basilicae*.

> *Prospectus uero basilicae non, ut usitatior mos est, orientem spectat, sed ad domini mei beati Felicis basilicam pertinet, memoriam eius adspiciens; tamen cum duabus dextra laeuaque conchulis intra spatiosum sui ambitum absis sinuata laxetur, una earum immolanti hostias iubilationis antistiti patet, alia post sacerdotem capaci sinu receptat orantes. Laetissimo uero conspectu tota simul haec basilica in basilicam memorati confessoris aperitur trinis arcubus paribus perlucente transenna, per quam uicissim sibi tecta ac spatia basilicae utriusque iunguntur*[24].

L'expression *prospectus basilicae* a généralement été rendue par « façade de l'église »[25]. C'est architecturalement juste, mais le terme *prospectus* contient une dimension visuelle et l'idée d'un regard à partir de l'église qu'il convient de rendre. Aussi, les notions de *point de vue* et de *perspective*, suggérées par Gaëlle Viard, me semblent préférables[26]. Le *prospectus ecclesiae* est ce vers quoi le regard se tourne lorsqu'on se trouve devant l'église et il est ce vers quoi regarde la façade de l'église. Ce *prospectus*, précise Paulin, ne regarde pas vers l'orient (*orientem spectat*) mais vers le tombeau du saint (*memoriam eius adspiciens*). La *basilica nova*, par sa façade (sa face, voudrait-on dire), est donc un point de vue vers un autre pôle, le tombeau du saint situé dans la *basilica vetus*. La dissociation spatiale des deux églises est ainsi transcendée par leur relation visuelle.

de son trône brillant ses cours où la lumière pour son bonheur est dédoublée quand sont ouverts chacun des deux battants, et il se réjouit que ses murs soient vaincus par des foules pieuses, et ses cours amples par les peuples qui accourent, et que se répartissent par ses nombreuses portes une grande assistance. »

24. *Ep.* 32, § 13, Paulinus Nolanus, *Epistulae* (cité n. 14), p. 288-289. Trad. GHPV (cité n. 12), p. 154 : « Or la façade de la basilique (le point de vue de la basilique) ne regarde pas l'orient selon un usage assez répandu, mais elle s'étend vers la basilique de mon maître, le bienheureux Félix, et elle porte ses regards dans la direction de son tombeau ; cependant, alors que l'abside sinueuse est ouverte par deux absidioles à droite et à gauche à l'intérieur du vaste pourtour circulaire qui est le sien, une de ses absidioles est à la disposition de l'évêque qui offre les victimes de jubilation ; l'autre reçoit en son sein qui peut les contenir les fidèles en prière derrière l'évêque. En vérité, c'est avec une vue qui comble de joie que cette basilique tout entière s'ouvre en même temps sur la basilique du mémorable confesseur par trois arcs identiques avec une transenne qui laisse passer la lumière ; et grâce à celle-ci, les toits et les espaces de l'une et l'autre basilique se lient les uns aux autres. »
25. Outre GHPV (cité n. 12), c'est le choix effectué par G. Santaniello, *Paolino di Nola. Le lettere*, Naples / Rome 1992, vol. 2, p. 255 : « la facciata della basilica » et Lehmann, *Paulinus Nolanus* (cité n. 12), p. 162 : « die Fassade der Basilika » (commentaire sur la notion de *prospectus* et sur l'orientation spécifique de 'église, p. 175-177).
26. GHPV (cité n. 12), p. 155-156. La traduction anglaise élude le problème en parlant de la basilique elle-même : « The basilica does not however as is more usual, look to the East, but is turned towards the basilica of my blessed Lord Felix, facing his tomb », Goldschmidt, *Paulinus' Churches* (cité n. 12), p. 41.

Les deux églises sont encore présentées comme des sujets regardant, dans l'une des épigrammes inscrites au-dessus des portes de la *basilica vetus* (épigramme L).

Ter geminis geminae patuerunt arcubus aulae,
Miranturque suos per mutua limina cultus[27].

L'inscription présente les deux palais jumeaux (*aulae geminae*, soit les deux églises) admirant mutuellement leur parure à partir de leurs seuils respectifs, ouverts l'un sur l'autre, en miroir l'un de l'autre. L'église, le saint, le fidèle se confondent ainsi comme des corps regardant. Leur analogie repose sur le fait qu'ils sont tous trois habités par l'Esprit divin, ce qui leur permet de *voir*. Paulin ne le dit pas explicitement, mais en arrière-plan de ses propos réside l'idée augustinienne, elle-même élaborée à partir des épîtres de Paul et de Pierre, selon laquelle Dieu habite et déambule dans son *templum*, le cœur humain, à l'image duquel l'*ecclesia* matérielle est construite et dédicacée[28].

Les figu es de l'autel

À l'autre extrémité de la nouvelle basilique, les formes architecturales et les images font écho aux portes. Le chevet de la *basilica nova* est triconque, une forme déjà attestée pour des chapelles funéraires mais qui semble avoir trouvé là sa première expression dans un lieu de culte[29]. Cette *absis trichora*, comme la qualifie Paulin[30], subsiste aujourd'hui en élévation avec une partie de son parement en *opus sectile* (fig 3). Elle rassemble en une seule construction trois absides, à la fois distinctes les unes des autres et unies dans un mur unique, en un mouvement ondulant qui anime l'architecture. Dans le paragraphe 13 de sa lettre à Sulpice Sévère, où il explique l'union entre les deux églises grâce aux parcours visuels qu'il a aménagés entre elles, Paulin évoque cette *absis sinuata* qui s'ouvre à droite et à gauche sur deux absidioles (*conchulae*) qu'elle englobe dans un même espace et mouvement circulaire (*intra spatiosum sui ambitum*)[31]. Ce mouvement circulaire (*ambitus*) est celui de l'architecture, mais aussi celui du regard qui parcourt ces formes ouvertes et les réunit mentalement[32]. Implicitement, on retrouve ici l'idée de l'unité au-delà de la division en trois, et celle du mouvement circulaire (*ambitus*) qui est à la fois celui des formes et celui des regards de l'esprit.

27. *Ep.* 32, § 15, Paulinus Nolanus, *Epistulae* (cité n. 14), p. 290. Trad. GHPV (cité n. 12), p. 186 : « Trois fois les palais jumeaux se sont ouverts par des arcs jumeaux, et ils admirent mutuellement les ornements respectifs de leurs seuils. »

28. G. Clancy, Augustine's Sermons for the Dedication of a Church, *Studia Patristica* 38, 2001, p. 48-55 ; G. Partoens, Le sermon 163 de saint Augustin. Introduction et édition, *Revue bénédictine* 115, 2005, p. 251-285.

29. Lehmann, *Paulinus Nolanus* (cité n. 12), p. 90-107 ; GHPV (cité n. 12), p. 109-110.

30. *Ep.* 32, § 10, Paulinus Nolanus, *Epistulae* (cité n. 14), p. 286 : *Basilica igitur illa, quae ad dominaedium nostrum communem patronum in nomine Domini Christi Dei iam dedicata celebratur, quattuor eius basilicis addita, reliquiis apostolorum et martyrum intra absidem trichoram sub altaria sacratis non solo beati Felicis honore uenerabilis est*.

31. Texte cité et traduit *supra*, n. 24.

32. Comme l'a observé GHPV (cité n. 12), p. 160.

Droits numériques non obtenus.

Figure 3 - L'abside triconque de la *basilica nova*, Cimitile (photo : http://mapio.net/pic/p-61462111/).

Dans l'abside centrale, une mosaïque représentait la Trinité. On n'en conserve que le *titulus* (épigramme A), à partir duquel plusieurs reconstitutions hypothétiques de la mosaïque ont été proposées[33]. L'épigramme indique que le Christ était représenté par un agneau, le Saint-Esprit par une colombe, le Père par sa *vox*, qui était sans doute figuré par la main descendant des nuées. Les trois personnes de la Trinité étaient associées à la croix victorieuse (couronnée), elle-même ceinte d'une couronne de colombes figurant les apôt es.

Absidem solo et parietibus marmoratam camera musiuo illusa clarificat, cuius picturae hi versus sunt:
Pleno coruscat Trinitas mysterio,
Stat Christus agno, uox Patris caelo tonat
Et per columbam Spiritus sanctus fluit.
Crucem corona lucido cingit globo,
Cui coronae sunt corona apostoli,

33. Elles sont présentées et analysées par J. Engemann, Zu den Apsis-Tituli des Paulinus von Nola, *Jahrbuch für Antike und Christentum* 17, 1974, p. 21-46 ; GHPV (cité n. 12), p. 101-125 et annexe II, p. 519-522. On trouve une précieuse mise en contexte des *tituli* de la *basilica nova* de Cimitile, située parmi les autres compositions absidales paléochrétiennes, dans C. Belting-Ihm, Zum Verhältnis von Bildprogrammen und *Tituli* in der Apsisdekoration früher westlicher Kirchenbauten, dans *Testo e immagine nell'alto Medioevo*, Spolète 1994 (Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto Medioevo 41), t. II, p. 839-886, ici p. 853-859.

Quorum figu a est in columbarum choro.
Pia Trinitatis unitas Christo coit
Habente et ipsa Trinitate insignia:
Deum reuelat uox paterna et Spiritus,
Sanctam fatentur crux et agnus uictimam,
Regnum et triumphum purpura et palma indicant.
Petram superstat ipse petra ecclesiae,
De qua sonori quattuor fontes meant,
Euangelistae uiua Christi flumin [34].

La base de la conque était soulignée par une corniche de stuc qui séparait la partie inférieure du mur de la voûte (*camera* selon les termes de Paulin). Paulin relève le caractère à la fois séparateur et unifiant de cette saillie, qu'il présente comme une ceinture (*balteus*).

Inferiore autem balteo, quo parietis et camerae confinium interposita gypso crepido coniungit aut diuidit, hic titulus indicat deposita sub altari sancta sanctorum :
Hic pietas, hic alma fides, hic gloria Christi,
Hic est martyribus crux sociata suis.
Nam crucis e ligno magnum breuis hastula pignus
Totaque in exiguo segmine uis crucis est.
Hoc Melani sanctae delatum munere Nolam,
Summum Hierosolymae uenit ab urbe bonum,
Sancta Deo geminum uelant altaria honorem,
Cum cruce apostolicos quae sociant cineres.
Quam bene iunguntur ligno crucis ossa piorum.
Pro cruce ut occisis in cruce sit requies ![35]

34. *Ep.* 32, § 10, Paulinus Nolanus, *Epistulae* (cité n. 14), p. 286. Trad. GHPV (cité n. 12), p. 101-102 : « L'abside, dont le sol et les murs sont recouverts de marbre, est éclairée par sa voûte égayée d'une mosaïque ; les représentations qui s'y trouvent ont ces vers pour légende : *Dans la plénitude du mystère resplendit la Trinité : / le Christ apparaît sous la forme d'un agneau, la voix du Père tonne du ciel / et le Saint-Esprit glisse sous la forme d'une colombe. / Une couronne ceint la Croix de son orbe lumineux, / pour cette couronne les apôtres forment une couronne, / eux qui sont figurés par un chœur de colombes. / La pieuse unité de la Trinité s'assemble dans le Christ, / la Trinité elle-même a aussi ses signes distinctifs : / la voix du Père et de l'Esprit révèle Dieu, / la Croix et l'agneau révèlent la sainte victime, / la pourpre et la palme révèlent le royaume et le triomphe. / Roc de l'Église, Christ lui-même est placé sur une pierre / d'où s'écoulent quatre sources retentissantes, / les Évangélistes, fleu es vivants du Christ*. »

35. *Ep.* 32, § 11, Paulinus Nolanus, *Epistulae* (cité n. 14), p. 286-287. Trad. GHPV (cité n. 12), p. 125-126: « Or, sur la partie inférieure du *balteus*, grâce auquel une corniche de plâtre placée entre le mur et la voûte réunit ou divise la limite entre ces deux éléments, cette inscription indique le Saint des saints déposé sous l'autel : *Ici la piété, ici la foi nourricière, ici la gloire du Christ, / ici se trouve la croix associée à ses martyrs. / Car un petit fragment de la Croix est un grand gage / et toute la force de la Croix se trouve dans une infime pa ticule. / Ce bien suprême, apportée à Nole par un don de sainte Mélanie / vient de la ville de Jérusalem. / Le saint autel voile une double marque d'honneur pour Dieu : / il associe à la Croix les cendres des apôtres. / Comme ils sont bien liés au bois de la Croix les ossements des justes, / de sorte que ceux qui ont été tués pour la Croix en la Croix trouvent le repos*. »

En soulignant la fonction unificatrice de cette corniche-ceinture, qui délimite le mur et la voûte du sanctuaire, Paulin semble vouloir montrer que chaque partie constitutive de l'édifice exprime de façon métonymique les caractères de l'ensemble, soit l'union dans la diversité et l'articulation *en ce lieu précis* de ce qui est tourné vers le ciel (la voûte) et de ce qui est ancré dans la terre (le mur, le sol, l'autel). L'épigramme de dix hexamètres qui était inscrite sur la corniche insiste sur ce lieu spécifique (*hic*). Le sanctuaire de la *basilica nova* est ainsi présenté comme le lieu d'une présence, qui n'est pas celle du Christ lui-même mais de la relation avec lui. La présence signifiée par le déictique *hic* est en effet celle de l'honneur rendu à Dieu (*hic pietas*), de la confiance et de la fidélité envers lui (*hic aula fide*), de sa puissance (*hic gloria Christi*). Lieu où se rendent perceptibles les *relations* avec Dieu, l'église est donc, encore, l'origine d'un mouvement. Le *prospectus* de la façade exprime la dimension visuelle de ce mouvement ; l'épigramme de la corniche indique sa valeur spirituelle et sociale. Le mouvement est aussi une relation sémiotique, car le sanctuaire est le lieu de la croix (*hic est martyribus crux sociata suis*).

Attardons-nous sur le signe de la croix, dont la présence dans l'édifice est démultipliée en plusieurs lieux reliés par les déplacements corporels, visuels et méditatifs des fidèles. Le signe de la croix était représenté dans la mosaïque de l'abside au-dessus de l'épigramme. Au pied du mur, sous l'autel, fut logé un fragment de la Vraie Croix. Comme l'indique l'inscription de l'abside, qui évoque l'autel, ce fragment avait été rapporté de Jérusalem par Mélanie. Sainte Mélanie, dite l'Ancienne, était une riche aristocrate de l'Espagne romaine qui, quelques années avant Paulin, avait vendu tous ses biens pour se vouer au Christ. C'est lors du pèlerinage qu'elle fit sur le tombeau de saint Félix en 400 qu'elle apporta le fragment de la Vraie Croix à Paulin. À ce fragment furent associés, sous l'autel de la *basilica nova*, les reliques de saint Jean-Baptiste, de plusieurs apôtres, André, Thomas et Luc, et celles des martyrs bolonais Agricol, Vital, et Procul, de sainte Euphémie de Chalcédoine et de saint Nazaire, ces dernières ayant été données à Paulin par Ambroise de Milan[36]. Par les images et les reliques, le chœur de la nouvelle basilique était donc établi comme un *lieu* terrestre où se nouaient des relations d'ordres temporel, spatial et visuel avec d'autres lieux dans lesquels s'était inscrite la geste historique du salut collectif. Les relations entre l'*hic et nunc* de l'abside de la nouvelle basilique et les *lieux* (passés, futurs et spirituels) auxquels elle renvoie étaient établies par une conjonction de signes visuels : la mosaïque, elle-même composition de fragments colorés qui, assemblés, construisent des figu es dont le sens est au-delà de la représentation littérale ; l'épigramme, assemblage de mots dont le sens littéral est rehaussé par la déconstruction syntaxique et rythmique de l'hexamètre ; la parure en *opus sectile* des murs et du sol, assemblage non narratif de marbres colorés qui étaient eux-mêmes considérés comme des matières incarnées dont la couleur ne provient pas de la main de l'homme (fig 4) ; et enfin par les reliques, fragments de corps qui avaient été sanctifiés en se soumettant à 'Esprit.

36. Les reliques sont évoquées dans le *Natalicium* IX, v. 403-439, Paulinus Nolanus, *Carmina* (cité n. 12), p. 397-399. Le don des reliques par Ambroise est mentionné au vers 437. Le don de sainte Mélanie est évoqué par Paulin dans une autre lettre qu'il adresse à Sulpice Sévère en 403, *Ep.* 31, § 1, Paulinus Nolanus, *Epistulae* (cité n. 14), p. 268.

Droits numériques non obtenus.

Figure 4 - Vestiges de l'*opus sectile* des murs et du pavement du sanctuaire de la *basilica nova*, Cimitile (photo de l'auteur).

Ce lieu, cet ici (*hic*) est aussi inscrit dans un tissu de relations architecturales et ornementales au sein du complexe monumental de Cimitile. Les déplacements réels des pèlerins, les regards qu'ils jettent à travers les lieux et les relations mentales qu'ils établissent en les parcourant – tous ces déplacements suggérés par les poèmes de Paulin – assurent la cohérence de cet *espace ecclésial*. Du chœur de la nouvelle basilique, en passant par la triple porte de la façade, l'atrium puis la triple porte nord de l'église martyriale, le regard pouvait se déployer jusqu'au tombeau de saint Félix, qui côtoyait celui des deux premiers évêques de Nole. Et sur les murs des deux églises, des peintures de l'Ancien et du Nouveau Testament (l'Ancien dans la nouvelle, le Nouveau dans l'ancienne) créaient des liens entre les différents moments gracieux du Siècle en marche. Il faudrait nous attarder sur ces *picturae* narratives situées chronologiquement entre celles de Saint-Paul-hors-les-murs et celles de Sainte-Marie-Majeure à Rome. Paulin en a justifié la présence par leur capacité à unifier l'espace ecclésial et à détourner les fidèles des commandements de la chair au profit d'une *lectio* des images qui nourrissait l'esprit en passant par le corps (en l'occurrence la vue). Mais il s'agirait là d'un autre exposé[37].

37. Les *picturae* sont évoquées d'abord dans le poème à la gloire de Félix prononcé en janvier 403 pour souligner leur rôle éducatif et spirituel : *Natalicium* IX, v. 511-647, PAULINUS NOLANUS, *Carmina* (cité n. 12), p. 402-407. Paulin y revient dans le *natalicium* de l'année suivante pour évoquer leur rôle structurel et unificateur au sein du complexe monumental : *Natalicium* X, v. 167-179, PAULINUS NOLANUS, *Carmina* (cité n. 12), p. 414-415 ; rôle unificateur qu'il accorde également au *decor* non figuratif qui orne pareillement l'ancienne et la nouvelle

Limina

Retournons à la porte. On a vu qu'au vers 456 du *natalicium* IX Paulin présentait la triple porte de la *basilica nova* comme un seuil évoquant la Trinité (*limina trina*)[38]. Le mot *limen* mérite une certaine attention. Tout au long de ses œuvres poétiques, Paulin l'utilise, au singulier ou au pluriel, pour qualifier son *lieu*. Il y a dans ce mot l'idée d'une porte située à la limite entre deux mondes, d'un lieu préliminaire où s'effectue la rencontre avant de connaître l'union véritable. Il peut s'appliquer aussi bien au complexe monumental tout entier qu'à certaines de ses parties, qui renvoient de manière métonymique à l'ensemble. Au singulier, les expressions *limen*, *limen sanctus*, *limen Felicis* (ou *limen tuus* lorsque Paulin s'adresse directement à Félix) semblent renvoyer au tombeau du saint, bien que certaines occurrences soient ambiguës[39]. Au pluriel, les *limina*, *limina Felicis* (ou *limina tua*), *limina sancta* ou *limina sacra* peuvent s'interpréter à la fois comme le lieu où reposent les reliques et comme l'ensemble des lieux aménagés par Paulin pour Félix[40]. Une occurrence du *natalicium* VIII, prononcé en 402, articule les seuils de Félix et ceux de Paulin, les uns faisant rejaillir la gloire des autres, dont ils sont indissociables[41]. Parfois, le mot *limina*, ou le syntagme *limina Felicis*, désigne explicitement une

basilique : *Nat.* X, v. 204-222, *ibid.*, p. 416-417. Nous espérons donner ailleurs une étude de ces vers dans le cadre d'une réflexion sur les processus d'endossement de l'art, de la richesse et du matériel par l'Église du haut Moyen Âge. Pour l'heure, nous renvoyons aux travaux de GHPV (cité n. 12), p. 314-355, 415-429, 446-468. Et, pour une lecture contextuelle des propos de Paulin : H.L. Kessler, Pictorial Narrative and Church Mission in Sixth-Century Gaul, dans *Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages*, éd. H.L. Kessler et M. Shreve Simpson, Washington DC 1985, p. 75-91 ; Id., Pictures as Scripture in Fifth-Century Churches, *Studia Artium Orientalis et Occidentalis* 2, 1985, p. 17-31.

38. Voir *supra*, n. 19.

39. *Limen* désigne le tombeau (*Nat.* IX, v. 454 ; *Nat.* VI, v. 205, *ibid.*, v. 341 ; *Nat.* XII, v. 387), bien que dans ce dernier cas le mot peut désigner à la fois le tombeau ou l'église. *Limen fulgentiis solii*, pour désigner le « seuil du trône brillant » de Félix à partir duquel il peut voir ses palais (*Nat.* IX, v. 377). Dans le *Nat.*VI, v. 311, le *limen* auprès duquel un paysan menace de laisser sa vie peut désigner le tombeau ou l'ensemble du complexe monumental. *Limen Felicis* pour désigner le tombeau (*Nat.* XII, v. 266), ou *limen sanctus* (*Nat.* VI, v. 250 ; *Nat.* XII, v. 111) ou encore *limen tuus* (*Nat.* I, v. 31). Toutes les références renvoient à l'édition de Dolveck : Paulinus Nolanus, *Carmina* (cité n. 12).

40. Dans le *Nat.* XII, v. 111, *limina Felicis* semble désigner le tombeau, mais au v. 158 du même poème, l'expression peut tout autant qualifier le complexe monumental. Il en va de même des expressions *limina* (*Nat.* II, v. 39 ; *Nat.* III, v. 107 ; *Nat.* VI, v. 197 et 286 ; *Nat.* XII, v. 122 et 139), *limina tua* (*Nat.* I, v. 36 ; *Nat.* II, v. 6 ; *Nat.* VI, v. 454 ; *Nat.* VIII, v. 402-403 et 429 ; *Nat.* XIII, v. 368), *limina sancta* (*Nat.* VI, v. 34 ; *Nat.* IX, v. 559), *limina sacra* (*Nat.* IX, v. 26-27 et 572-573) et *limina sacri martyris* (*Nat.* VII, v. 24). En revanche, l'expression *aurea limina* du *Nat.* III, v. 95, désigne clairement le complexe monumental. Toutes les références renvoient à l'édition de Dolveck : Paulinus Nolanus, *Carmina* (cité n. 12).

41. Paulin évoque alors l'incendie qui menaça les constructions de Cimitile. Félix, faisant obstacle aux flammes, permit de garder les seuils de Paulin joints aux siens. *Nat.* VIII, v. 401-403 : […] *quem prope corporeo praesentem uidimus actu/obiectare manus flammis et nostra tueri/limina iuncta suis* (Paulinus Nolanus, *Carmina* [cité n. 12], p. 379).

des deux églises[42]. Dans un sens apparemment plus spécifique, *limina* désigne les portes de tout le complexe félicien ou celles de la seule basilique Saint-Félix, voire le linteau d'une chapelle ou la poutre de gloire qui marque la séparation entre la nef et le sanctuaire de la *basilica nova*[43].

Ces différents usages du mot *limen* expriment les relations d'ordre analogique et métonymique qui existent entre l'autel où reposent les reliques et les portes du sanctuaire, et, plus globalement, entre ces pôles et l'église entière, voire l'ensemble du complexe monumental. La relation entre le tombeau-autel et l'église (ou tout le complexe) est celle du pôle dont procède la sacralité et de son cadre, qui le signale et le protège. La relation entre le tombeau-autel et la porte repose sur l'analogie entre ces deux lieux propices à la visualisation christique. Si Paulin ne fait pas expressément allusion à la parabole de Jean selon laquelle le Christ dit à ses disciples « Je suis la porte des brebis » (Jn 10,7-9), il a inscrit concrètement dans le complexe qu'il a édifié des signes de la relation analogique entre la porte et l'autel, via la présence du Christ. Le tombeau du saint est pour lui un seuil par lequel il est permis d'accéder à la gloire du Christ et à sa grâce. Il partage cette qualité avec l'autel sur lequel est célébrée l'Eucharistie. Ces deux pôles, tombeau et autel, sont les vrais lieux de la rencontre, mais ils sont signifiés par les portes qui les annoncent et assurent la communication visuelle entre eux, en plus d'assurer concrètement l'accès aux lieux et la séparation entre l'intérieur et l'extérieur.

Outre la répétition des allusions à la Trinité, les représentations successives du signe de croix soulignent l'analogie entre la porte et l'abside. Dans le sanctuaire de la nouvelle basilique, on l'a dit, la croix était figurée dans une couronne lumineuse au centre de la mosaïque de l'abside principale (*crucem corona lucido cingit globo*) et elle faisait écho au fragment de la Vraie Croix enfouie sous l'autel situé en contrebas. Elle rayonnait également en relation avec une croix d'or ornée de gemmes qui était suspendue à la poutre de gloire séparant le sanctuaire de la nef (poutre que Paulin appelle le *limen*). Le poète voyait en elle un signe syncrétique dont les formes et les proportions, associées aux lettres écrites en son centre, exprimaient conjointement le mystère de la Trinité, la puissance de Dieu, le rayonnement du Verbe aux quatre coins du monde et le salut des hommes par le sacrifice du Christ[44]. Sur la façade de l'église, la croix était peinte trois fois. Une croix couronnée était peinte au-dessus

42. *Nat.* VII, v. 122 (*cognita limina* pour désigner la nouvelle église dans laquelle déambule un auxiliaire de Paulin, nommé Theridius, qui, malgré sa connaissance des lieux, se blesse à un crochet de lampe) et *Nat.* X, v. 111 (*uicina limina Felicis* pour désigner l'ancienne basilique Saint-Félix).

43. Les *limina trina* par lesquels s'ouvre l'ancienne église Saint-Félix (*Nat.* IX, v. 456). Les *limina uenerabilis aulae* devant lesquelles les masures de paysans sont incendiées (*Nat.* X, v. 63). La poutre de gloire (*limen*) à laquelle est suspendue la croix orfévrée dans la nouvelle église (*Nat.* XI, v. 461 et 466). Le fronton des chapelles aménagées dans les bas-côtés de la nouvelle église (*frontes liminum*, *Ep.* 32, § 12).

44. L'éloge de la croix d'or est inclus dans le *Natalicium* du 14 janvier 405, au sein d'une longue exégèse du sens spirituel des *ornamenta* de l'église. La croix, qui en est la pièce maîtresse, vient d'être dérobée : *Natalicium* XI, v. 608-677, Paulinus Nolanus, *Carmina* (cité n. 12), p. 443-445.

de la porte (*super ingressum*). Le *titulus* qui l'accompagnait (épigramme D) la présentait comme la *coronata domini* dressée au-dessus des *atria Christi*, comme pour annoncer la croix couronnée de l'abside[45]. Deux autres croix étaient peintes en rouge au-dessus des portes latérales. Le *titulus* de la première (épigramme H) reprenait le motif de la croix couronnée associée à des colombes, avec quelques variantes par rapport à l'épigramme qui accompagnait la mosaïque absidale.

Item dextra laeuaque crucibus minio superpictis haec epigrammata sunt :
Ardua florife ae crux cingitur orbe coronae,
Et Domini fuso tincta cruore rubet.
Quaeque super signum resident coeleste columbae
Simplicibus produnt regna patere Dei[46].

Le *titulus* de la seconde (épigramme I) exprimait le caractère sacrificiel de la croix et le processus de conformation consistant à transformer les fidèles en colombes, à l'instar des apôtres figurés sous cette forme dans la mosaïque de 'abside.

Item, de eo :
Hac cruce nos mundo et nobis interfice mundum
Interitu culpae uiuificans animam
Nos quoque perficies placitas tibi, Christe, columbas
Si uigeat puris pax tua pectoribus[47].

Les portes, l'abside et l'autel étaient ainsi établis comme les signes articulés d'un cheminement salvateur fondé sur la transformation et le sacrifice

Les épigrammes concentrées près des seuils des deux églises présentaient aussi ce que l'on pourrait appeler la fonction anthropologique de la porte : introduction et séparation. La porte, dit le *titulus* K, introduit à la lumière nouvelle ; elle permet de passer du jardin terrestre au jardin céleste (*titulus* E), elle introduit à la demeure

45. *Ep.* 32, § 12, Paulinus Nolanus, *Epistulae* (cité n. 14), p. 287 : *Vel hoc, de signo domini super ingressum picto hac specie, qua uersus indicat* : *Cerne coronatam Domini super atria Christi/Stare crucem duro spondentem celsa labori/Praemia; tolle Crucem, qui uis auferre coronam.* Trad. GHPV (cité n. 12), p. 145-146 : « Ou bien ceux-ci, sur le signe du Seigneur peint au-dessus de l'entrée, avec l'aspect qu'indique le vers : *Vois se dresser la Croix couronnée au-dessus des atriums du Christ-Seigneur,/promettant au dur labeur de hautes récompenses ;/ soulève la Croix, toi qui veux emporter la couronne.* » L'expression *super ingressum* suggère peut-être la porte centrale du triplet qui ouvrait la *basilica nova*, mais on ne peut l'affirmer avec certitude.

46. *Ep.* 32, § 14, Paulinus Nolanus, *Epistulae* (cité n. 14), p. 288. Trad. GHPV (cité n. 12), p. 180 : « De même, à droite et à gauche, se trouvent ces épigrammes surmontées de croix peintes au minium : *La Croix élevée est ceinte du cercle d'une couronne fleurie /et elle rougeoie, teintée par le sang répandu du Seigneur./Et les colombes qui se posent sur ce signe céleste/annoncent que le royaume de Dieu est ouvert aux humbles.* »

47. *Ibid.* « De même, sur ce sujet : *Par cette croix, tue-nous pour le monde et tue le monde pour nous,/vivifiant les âmes par la mo t de la faute./De nous aussi, ô Christ, tu feras des colombes qui te plaisent,/si ta paix est vigoureuse dans les cœurs purs.* »

du saint (*titulus* N) et aux réduits les plus secrets où l'on entre en intimité avec le Christ, ces *penetralia Christi* du *titulus* C[48].

Mais cette entrée est aussi une séparation. La porte institue une différence entre l'extérieur et l'intérieur. Les yeux des fidèles à qui la nouvelle lumière se montre sont stupéfaits (*adtonis oculis*, dit le *titulus* K), lorsqu'ils découvrent simultanément les deux églises en s'arrêtant sur leur seuil ; *stupefactis*, écrit ailleurs Paulin pour qualifie la réaction des pèlerins qui découvrent les peintures de la nef et commencent, grâce à elles, une introspection qui les conduit à délaisser nourriture et boisson pour se délecter de la *lectio* des figu es[49]. Cette séparation entre l'intérieur et l'extérieur, entre la lumière et les ténèbres, entre l'ignorance et la stupéfaction illuminatrice est celle de l'esprit et de la chair, de la nouveauté et de la vieillesse, de la pureté et de l'immondice, du cœur et du corps, autant de couples analogiques que Paulin articule au gré de ses poèmes et que l'on retrouverait dans les œuvres de tous les Pères contemporains. Celui qui pénètre dans l'église est comme un nouveau-né, *candidus* dit le *titulus* C, tout de blanc vêtu à l'image du baptisé. Il ne peut pénétrer que s'il a purifié son cœur, c'est-à-dire s'il a laissé pénétrer en lui l'esprit, privilégiant son cœur sur son corps. Le *titulus* F, qui pouvait se lire en sortant de l'ancienne basilique, renchérit :

48. C et E, *Ep.* 32, § 12 ; K et N, *Ep.* 32, § 15, Paulinus Nolanus, *Epistulae* (cité n. 14), p. 287-291. Trad. GHPV (cité n. 12), p. 145-146, 186-187. (C) *Pax tibi sit, quicumque Dei penetralia Christi/Pectore pacifico candidus ingrederis.* (« La paix soit pour toi, qui que tu sois, qui pénètres au cœur du sanctuaire du Christ-Dieu, l'âme sans tâche et le cœur pacifique »). (E) *Caelestes intrate uias per amoena uirecta, / Christicolae; et laetis decet huc ingressus ab hortis, / Unde sacrum meritis datur exitus in paradisum.* (« Pénétrez les voies célestes par de charmantes prairies, fervents du Christ ; au sortir de jardins riants il convient d'entrer ici, d'où un accès au saint Paradis est accordé à ceux qui l'ont mérité. »). (K) *Adtonitis noua lux oculis aperitur, et uno / Limine consistens geminas simul adspicit aulas.* (« Une nouvelle lumière se montre aux yeux éblouis de stupeur, et celui qui s'arrête sur l'un des deux seuils aperçoit en même temps les palais jumeaux.). (N) *Antiqua digresse sacri Felicis ab aula, / In nova Felicis culmina transgredere.* (« Toi qui es sorti de l'ancien palais de saint Félix passe dans sa nouvelle demeure. »).

49. *Natalicium* IX, v. 580-592, Paulinus Nolanus, *Carmina* (*CCSL* 21) (cité n. 12), p. 405 : *Propterea uisum nobis opus utile totis / Felicis domibus pictura ludere sancta, / si forte attonitas haec per spectacula mentes / agrestum caperet fucata coloribus umbra, / quae super exprimitur titulis, ut littera monstret / quod manus explicuit, dumque omnes picta uicissim / ostendunt releguntque, sibi uel tardius escae / sint memores dum grata oculis ieiunia pascunt, / atque ita se melior stupefactis inserat usus / dum fallit pictura famem; sanctasque legenti / historias castorum operum subrepit honestas / exemplis inducta piis.* Trad. : « C'est pourquoi il nous a paru une œuvre utile de représenter de saintes peintures dans l'ensemble des demeures de Félix, au cas où, d'aventure, par ces objets offerts à la vue, l'ombre fardée de couleurs saisirait les esprits des incultes en les frappant, elle qui est expliquée par des épigrammes placées au-dessus d'elle, afin que l'écriture rende évident ce que la main a déployé, et que, pendant que tous se montrent les uns aux autres les scènes peintes et qu'ils les lisent de nouveau, ils se souviennent bien plus tard de la nourriture, tandis que les repaissent des jeûnes plaisants aux yeux, et qu'ainsi stupéfaits de meilleures habitudes s'insinuent en eux, pendant que la peinture trompe leur faim. Alors en celui qui lit les saints récits des œuvres chastes se glisse l'honnêteté inspirée par de pieux exemples. »

Quisquis domo domini perfectis ordine uotis
Egrederis, remea corpore, corde mane[50].

Le corps c'est l'extérieur, le cœur l'intérieur ; l'église est à l'image du corps humain. À l'intérieur, on y trouve le cœur, l'esprit ; à l'extérieur le corps. En sortant de l'église, on retrouve le corps, mais la leçon à retenir est de rester tourné vers le cœur. La porte signale cette démarcation.

La puissance spécifique de la porte et la relation avec le tombeau-autel est encore mise en scène dans deux récits de miracles insérés dans les *natalicia* VI et VIII, composés respectivement en 400 et 402. Dans le premier, un paysan, dont les deux bœufs qui formaient sa seule richesse ont été volés, vient implorer Félix.

Sanctaque Felicis rapido petit atria cursu;
Ingressusque sacram magnis cum fletibus aulam
Sternitur ante fores, et postibus oscula figit
Et lacrimis rigat omne solum pro limine sancto
Fusus humi, et raptos nocturna fraude iuuencos
A Felice pio uelut a custode reposcit[51].

La formulation de Paulin crée une ambiguïté au sujet des lieux de la scène. *Ante fores* désigne les portes devant lesquelles il s'agenouille ; *limine sancto* désigne peut-être le tombeau du saint dont il mouille le sol de ses larmes. Il y aurait alors un va-et-vient entre les deux lieux. Mais l'absence de toute mention de déplacement peut aussi suggérer que le *sanctum limen* désigne la porte elle-même, le « seuil saint » selon la traduction proposée, où il attend que Félix se manifeste. C'est en effet littéralement attaché à la porte que le paysan est montré dans les vers suivants, implorant les seuils (*limina*, v. 286) pour qu'ils lui rendent ses bœufs, ici même, comme si la porte devait être le lieu où le saint se manifeste.

(…) « *Ipsos igitur mihi redde,*
Nolo alios; nec eos ulla regione requiram :
Hic mihi debenture ! Hæc illos limina reddent
In quibus ipsum te supplex astringo tibique
Hæreo (…)[52] »

50. *Ep.* 32, § 12, Paulinus Nolanus, *Epistulae* (cité n. 14), p. 288. Trad. GHPV (cité n. 12), p. 146 : « Qui que tu sois qui sors de la demeure du Seigneur, après avoir achevé tes prières régulièrement, / retourne-t-en avec ton corps, mais reste avec ton cœur. »

51. *Natalicium* VI, v. 248-253, Paulinus Nolanus, *Carmina* (cité n. 12), p. 343. Trad. : « Il gagne à toutes jambes, hâtif, les jardins de saint Félix ; il pénètre dans cette cour sacrée les yeux remplis de larmes, et s'agenouille aux portes, embrasse les battants, et, prosterné par terre devant le seuil saint, mouille le sol de larmes, et demande à Félix comme à un bon berger qu'il lui rende le compte de ses bœufs ravis par un larcin nocturne. »

52. *Ibid.*, v. 284-288. Trad. : « Ceux-là, rends-les moi donc, car je n'en veux pas d'autres ; et pour les rechercher, je n'irai nulle part : ils me sont dus ici ! Que ces seuils me les rendent, là où, moi, te suppliant, je m'attache et m'enchaîne à toi. »

Immobilisé devant les montants de la porte (*postis*, v. 310), il menace Félix de laisser sa vie sur ce seuil (*limen*) si ses bœufs ne lui sont pas restitués (v. 321-322) [53]. Il ne veut pas bouger, car c'est là que le miracle doit opérer : *hic, istic*, souligne le v. 322. La porte, le tombeau et tout le complexe félicien semblent parler l'un pour l'autre ; la porte semble en communication directe avec le *limen* du saint ; elle est le *limen* du saint.

La nuit tombant, le paysan est toujours là, appuyé contre la porte et empêchant les gardiens du tombeau de la fermer, et ce n'est qu'en l'arrachant de force que l'on peut l'expulser en dehors du lieu (v. 319-329)[54]. Félix entend évidemment sa plainte, de telle sorte qu'au milieu de la nuit les deux bœufs reviennent d'eux-mêmes chez le paysan, se faisant connaître en frappant à la porte de sa maison (*fores*, v. 359 ; *liminibus*, v. 366). Devant le paysan incrédule ils redoublent leurs coups et joignent leurs forces pour ébranler les battants de leurs deux fronts unis, se servant de leurs cornes comme de mains (v. 389-390). Puis, heureux, ils rejoignent leur maître sur le seuil de sa chaumière (v. 416-417)[55].

53. *Ibid.*, v. 307-312 : « *Ecce tenes pactum ; famuli iam nulla morandi / Causa tibi: accelera tantis me soluere curis, / Nam mihi certa manet sententia cedere nusquam / Donec subuenias nec ab isto poste refigi / Ni properas, isto deponam in limine uitam, / Nec iam repperies cui reddas sero reductos !* ». Trad. : « Désormais, ce contrat repose entre tes mains ; tu n'as plus de raison pour faire languir ton serviteur : en hâte ôte-moi le fardeau que sont de tels soucis, car j'ai le ferme propos de n'aller nulle part tant que tu ne seras venu à mon secours, pas plus que de bouger d'un pas du montant de cette porte ; si tu ne te dépêches, c'est ma vie que je déposerai sur ce seuil, et tu ne trouveras plus personne à qui rendre ceux que par des détours tu auras ramenés ! ».

54. *Ibid.*, v. 319-329 : *Interea labente die, iam uespere ducto, / Nec precibus dabat ille modum nec fletibus ; una / Vox erat affixi foribus : « Non eruar istinc, / Hic moriar uiae nisi causam protinus istic / Accipiam ! » Tandem tamen, ut iam plurima tutum / Nox secretum adytis fieri cogebat, et ille, / Temporis oblitus, damni memor, ostia prono / Ore premens toto prohibebat corpore claustra; / Sed multis frustra pulsatum uocibus aures / Aggreditur uiolenta manus, tandemque reuellit / Turba reluctantem et sancta procul exigit aula.* Trad. : « Pendant ce temps, le jour tombait, le soir venait, celui-là ne mettait pas fin à ses prières ni à ses pleurs ; unique était le mot de l'homme agrippé aux portes : « Je ne bougerai pas d'ici, je mourrai ici, si je ne reçois, bien vite et ici-même, ma raison de vivre ! » Mais pourtant, la nuit déjà profonde voulait que par prudence l'on fermât le temple secret ; lui, ayant oublié le temps mais pas son dommage, penché contre la porte et bloquant l'ouverture empêchait par tout son corps qu'on fermât ; mais, ayant frappé les oreilles en vain par ses nombreux cris, il fut appréhendé violemment et à la fin arraché malgré lui par la foule, qui le bannit au loin de cette sai te cour. »

55. *Ibid.*, v. 358-361 : *Ecce repente suis strepitum pro postibus audit / Et pulsas resonare fores; quo territus, amens / Exclamat, rursum sibi fures affore credens: / « Quid uacua in cassum, crudeles, ostia uultis / Frangere ? »* (…). V. 365-371 : *Dixerat haec metuens, sed nullo fine manebat / Liminibus sonitus; quo crebrescente, nec ulla / Respondente sibi pulsantum uoce, propinquat / Suspensus, cunctante gradu, et dat postibus aurem / Sollicitam, et rimis aciem per hiantia claustra / Qua tenebris albus caeli color interlucet / Inserit; exploratque diu, nec adhuc sibi credit / Quid uideat;* (…). V. 389-391 : (…) *quatere ostia iunctis / Frontibus, et tamquam manibus sic cornibus uti / Vt dominum excirent sonitu;* (…). V. 411-417 : (…) *remouens et pessula claustris, / Ostia laxato stridentia cardine soluit; / Dum facit hoc, iuncti simul irrupere iuuenci / Et reserantis adhuc molimina paeuenerunt: / Dimoto faciles cesserunt obice postes, / Oblatumque sibi mox ipso in limine regem / Cognoscunt hilares laetum* (…). Trad. : « et voici que soudain il entend à ses portes du vacarme et des coups portés sur les portes ; effrayé par cela, perdant l'esprit, il s'écrie, croyant que de nouveau des voleurs sont venus : « Qu'avez-vous à vouloir en vain briser

Dans le complexe ecclésial de Saint-Félix comme dans la demeure du rustre, la porte apparaît ainsi comme le lieu de la révélation, le lieu de l'union des cœurs. La raison de cette fonction spécifique est fournie par Paulin lui-même dans deux autres poèmes à la gloire de Félix. Les seuils terrestres qu'il a fait construire y sont pour lui des figu es du seuil véritable situé hors de l'espace et du temps, par lequel les élus entreront véritablement en présence de Dieu. Ce « seuil supérieur » (*limen superius*), comme le nomme Paulin, a la même apparence que ceux qu'il a fait édifie dans la pierre. Il resplendit, il ouvre sur des « portes précieuses » (*limen portae speciosae*) pour accueillir les élus dans un ornement immatériel[56]. La porte, l'autel et le tombeau du saint sont donc des lieux terrestres analogues qui préfigu ent le siège céleste de la *visio Dei* et qui permettent, parfois, de le percevoir, grâce à la puissance mise par l'Esprit dans ces lieux figurés

Il faut conclure sur quelques mots de chronologie. Paulin construit le complexe monumental en l'honneur de Félix vers 400. On considère généralement qu'il est achevé lorsqu'il compose son second *natalicium* à la gloire des bâtiments et de leurs ornements, le 14 janvier 404. Son œuvre présente le mérite, alors unique, d'avoir fait l'objet d'un discours élaboré qui permet, à défaut de fournir un plan archéologique, de comprendre le *sens* voulu par son auteur. Dans l'Église orientale de langue grecque ou syriaque, le discours sur le bâtiment avait déjà pris la forme du panégyrique (le sermon sur la dédicace de la cathédrale de Tyr par Eusèbe de Césarée en 317) ou de la présentation idéal-typique des parties constitutives du temple chrétien ; je pense aux écrits pseudépigrahiques comme les *Constitutions apostoliques* ou le *Testamentum domini nostri Iesu Christi* dont les plus anciennes versions dateraient des années 380. Dans l'Église latine, le discours sur l'église se développe aussi vers 380 dans les épigrammes de Damase et d'Ambroise et dans les *ekphraseis* de Prudence. Vingt ans plus tard, les lettres et poèmes de Paulin de Nole sont représentatives du tournant opéré par le christianisme à la fin du IV^e siècle, lorsque l'*ecclesia*, pourvue d'un *credo*, s'affirme « une, sainte et catholique », assume pleinement le *ministère* du Siècle, la corporéité des saints, la divinité du Fils et se pense sous une forme architecturée

mes portes, cruels ? » (…) Il dit cela par crainte, mais sans fin le bruit continuait à son seuil ; comme il allait croissant et que ceux qui frappaient ne lui répondaient pas, il s'approche indécis, d'un pas hésitant, et accole au battant son oreille attentive, et glisse son regard aux fentes des vantaux mal jointoyés par où la blancheur qui colore le ciel dans les ténèbres se faufil ; il scrute longuement et ne veut pas encore croire ce qu'il voit ; (…) ébranlant les battants de leurs deux fronts unis, et usant de leurs cornes comme de mains, afin de réveiller leur maître par le bruit ; (…) retirant les verrous, il ouvre sur leurs gonds tout grinçants les battants ; alors qu'il s'y occupe, comme un seul les bœufs foncèrent et prévinrent ses efforts d'ouverture : la barre repoussée, sans peine les vantaux cédant, pleins de liesse bien vite sur le seuil ils retrouvent leur maître s'offrant, joyeux, à eux (…). »

56. Paulin évoque le *limen superius* dans une section du *Natalicium* III, où il compare les *aurea limina* qu'il a fait construire au printemps à venir. L'expression est utilisée pour qualifie la gloire sacrée du seuil d'en haut qui entoure le monument : v. 111-112, PAULINUS NOLANUS, *Carmina* (cité n. 12), p. 302 : *Ast illum superi sacra gloria liminis ambit, / Florentem gemina belli pacisque corona*. L'expression « seuil de la Porte précieuse » est utilisée pour qualifier ce dont un pauvre, miraculé de saint Félix, pourra désormais bénéficie , dans le *Nat.* XII, v. 247, *ibid.*, p. 456 : *Dignus et hic pauper speciosae limine portae.*

et picturale. La forme idéelle revêtue par la basilique est poétique ; par définition, serais-je tenté de dire, parce que la basilique est et ne peut être qu'une *figu a*, la figu e du temple spirituel de Dieu, soit l'assemblée des êtres humains investis par l'Esprit. La forme matérielle de la basilique est caractérisée par la multipolarité, la juxtaposition de dispositifs reliés par les déplacements réels et imaginaires des fidèles, des ornements d'ordre distinctif et unificateurs

Ces deux formes, idéelles et matérielles, revêtues par l'église dès la fin du IVe siècle connaissent ensuite pérennité et variantes[57]. Les variantes sont les éléments visibles qui constituent la matière première de l'histoire de l'art et de l'architecture : la naissance de l'articulation des édifices à l'âge roman, la modélisation des éléments constitutifs de l'église gothique, les décloisonnements de la Renaissance et du baroque ; et, parallèlement, l'introduction de l'image dévotionnelle tridimensionnelle au Xe siècle, la visualisation accrue des relations entre le seuil et l'autel par la sculpture des portails romans, l'apparente naturalisation du décor et de l'image gothiques (qui signale sans doute une intégration accrue de l'humain, du végétal et de l'animal dans la sphère des créatures spiritualisées). Et bien d'autres choses encore. Mais au-delà de ces variantes, une constante demeure, celle du statut *figu al* de l'édifice ecclésial. L'église n'a pas d'autre légitimité que celle de la figu e, même si les formes qu'elle adopte tendent de plus en plus à créer l'illusion de la présence et non plus seulement la préfiguratio d'une présence à venir. C'est ainsi que l'église est légitimée par les Pères du IVe siècle ; c'est ainsi qu'elle demeure jusqu'à ce qu'elle soit dénuée de sa substance au XVIIIe siècle. L'église n'existe que par le système de relations qu'elle fait naître, à partir du moment où elle est dédicacée et que l'on y célèbre la première eucharistie. Les relations dont l'église est le *prospectus* – pour reprendre un mot de Paulin –, relations d'ordre visuel, sémiotique et spirituel qui sont autant de variantes d'un même processus cognitif, sont instituées par la dédicace du lieu de culte et sont ensuite signifiées par les *office* , les prières, les positions et les déplacements des acteurs, les dispositifs architecturaux, picturaux et ornementaux de l'édifice. Les étapes de l'évolution de l'espace ecclésial, qu'elles soient carolingiennes, grégoriennes ou baroques, me semblent devoir être pensées à la lumière de ce système relationnel, dont la structure, je crois, est posée entre Constantin et Augustin.

Didier Méhu
Université Laval, Québec

57. La rupture carolingienne que met en évidence D. Iogna-Prat, *La Maison-Dieu. Une histoire monumentale de l'Église au Moyen Âge (v. 800-v. 1200)*, Paris 2006, me semble devoir être relue à la lumière des fondements posés entre le IVe et le VIe siècles.

La mise en réseau des hommes et des artefacts dans l'église Saint-Michel d'Hildesheim

Isabelle Marchesin

L'abbatiale Saint-Michel d'Hildesheim est l'une des églises du haut Moyen Âge germanique les mieux documentées et les plus rigoureusement restaurées[1] (fig 1). Les nombreuses publications qui lui ont été dédiées au cours du dernier siècle[2] ont, me semble-t-il, passé sous silence le fait qu'à cette homogénéité d'apparence correspondait un projet initial. Celui-ci, s'il ne fut jamais expressément mis en œuvre du vivant de l'évêque commanditaire, ambitionnait de placer en relation dialectique, en réseau d'interactions, des personnages, des œuvres et un méta-lieu, lui-même distribué en éléments architectoniques et symboliques coordonnés les uns avec les autres.

Comme l'atteste sa charte de fondation, l'abbatiale bénédictine Saint-Michel, dédiée au Sauveur, à la Sainte-Croix, à la Vierge Marie et à l'archange saint Michel, a été fondée au tout début du XI^e siècle par l'évêque Bernward, un puissant aristocrate ottonien qui prit l'habit monastique au moment de sa mort. Saint-Michel était alors située en dehors de l'enceinte de la cité, mais à seulement 200 mètres au nord de la cathédrale Sainte-Marie, qui en occupait le cœur. En 1534, l'église Saint-Michel a été affectée au culte protestant. Sa crypte, qui abritait et abrite toujours le corps de Bernward, canonisé à la toute fin du XII^e siècle, est restée catholique, et la cathédrale Sainte-Marie a hérité de la plupart des œuvres majeures que Bernward destinait à Saint-Michel et qui se trouvent aujourd'hui soit dans la cathédrale soit dans le Dom Museum. On soulignera que ce processus de translation artistique a débuté dans les années qui suivirent la mort de Bernward en 1022, avec l'installation de sa porte de bronze dans la cathédrale Sainte-Marie en 1035, à la demande de l'évêque Godehard.

1. Pour une histoire de l'édifice, voir J. Cramer, W. Jacobsen et D. von Winterfeld, Die Michaeliskirche, dans *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen*, cat. exp., éd. T. Giessman, A. Eggebrecht et M. Brandt, Hildesheim 1993, t. 1, p. 369-382.

2. Je ne propose ici que quelques-uns des titres principaux sur l'église et son contenu : H. Beseler et H. Roggenkamp, *Die Michaeliskirche in Hildesheim*, Berlin 1954 ; M. Overesch et G. Alfhart, *Himmlisches Jerusalem in Hildesheim. St. Michael und das Geheimnis der sakralen Mathematik vor 1000 Jahren*, Göttingen 2009 ; R.C.A. Rottländer, Zur Entwurfskonstruktion von St. Michaelis in Hildesheim, *Die Diözese Hildesheim in Vergangenheit und Gegenwart* 58, 1990, p. 7-16 ; K. Van Der Ploeg, The Altar and the Column: Symbolism in St. Michael's Church at Hildesheim, dans *Media latinitas: a Collection of Essays to mark the Occasion of the Retirement of L. J. Engels*, éd. R. Nip, Turnhout 1996, p. 309-315 ; C. Heitz, Cluny II - Saint-Michel d'Hildesheim : une comparaison, *CSMC* 20, 1989, p. 61-76. Pour les compléter, on pourra se référer à la bibliographie de G. Binding, *Bischof Bernward als Architekt der Michaeliskirche in Hildesheim,* Köln 1987, ou à celle, moins spécialisée, de mon livre *L'arbre et la colonne. La porte de bronze d'Hildesheim*, Paris 2017.

Droits numériques non obtenus.

Figure 1 - Vue de la nef vers l'ouest, Saint-Michel d'Hildesheim (photo : Dommuseum Hildesheim).

De fait, la coexistence des églises a été compliquée par leur proximité géographique et de ce que le monastère Saint-Michel, dès sa fondation, avait été très richement doté par Bernward en terres, en mobilier liturgique (le plus monumental étant une colonne et une porte de bronze) et en reliques prestigieuses, dont une relique de la Vraie Croix donnée à l'évêque par l'empereur Otton III. Cette relique de la Vraie Croix fut, en quelque sorte, le point d'origine de la fondation, puisque l'église Saint-Michel était établie dans la continuité d'une chapelle destinée à l'abriter et affectée non pas à des moines mais à des clercs. À la taille et à la richesse de Saint-Michel, à sa vocation d'église de pèlerinage, s'est adjoint un format liturgique important, puisque l'église possédait, au début du XI[e] siècle, sept autels identifiés à l'ouest, lesquels étaient sans doute complétés par des autels à l'orient. L'église bénédictine se révèle donc avoir aussi été une puissante collégiale ouverte sur le monde, à la mesure des grandes abbayes carolingiennes et ottoniennes, et située à proximité immédiate d'une cathédrale.

Nous connaissons beaucoup de l'histoire de Saint-Michel et de son mobilier grâce à des textes. Les longues inscriptions épigraphiques que Bernward a fait apposer sur tous les objets qu'il a commandés (et, selon moi, dessinés voire en partie réalisés) pourraient être des sources confortables pour l'historien si elles n'étaient souvent sibyllines. Ont également été préservées les Annales de la cathédrale, la Chronique de Saint-Michel et surtout, pour la période qui nous concerne, la biographie de Bernward qu'a rédigée son maître Thangmar[3]. Dans cette *Vita*, commencée du vivant de Bernward et achevée après sa mort, l'évêque fondateur est présenté comme un homme extrêmement savant, dessinateur et architecte, spécialiste de métallurgie et féru d'art libéraux, autant que comme un familier de la cour de l'empereur. Il suivra Otton III dans ses déplacements en Italie, en particulier à Rome où il résidera plusieurs semaines, et voyagera aussi en Francie ; on sait par exemple qu'il s'est rendu à Saint-Martin-de-Tours et en a ramené des reliques, tout comme le modèle du déambulatoire de la crypte de Saint-Michel. La biographie de Bernward, précieuse mais assez sévèrement interpolée à l'occasion de sa canonisation en 1192, donne aussi des indications sur certains objets qu'il fit réaliser pour Saint-Michel – elle est très précise par exemple à propos de son tombeau –, mais elle ne parle ni de la colonne ni de la porte de bronze, ce qui a donné lieu à d'importants débats historiographiques.

À ce jour, de tous les objets commandés par Bernward, seul le sarcophage de la crypte et la colonne de bronze sont situés dans leur église d'origine. Le tombeau n'a pas bougé ; la colonne, amputée, pendant les Guerres de religions, du chapiteau et de la croix monumentale qui la sommaient, puis temporairement déplacée à la cathédrale, a été récemment installée dans le bras sud du chevet oriental. Comment retrouver des emplacements initiaux pour un édifice qui, à la mort de son fondateur, était largement inachevé ? Cinq dates scandent la progression de la construction : la *Vita Bernwardi* dit qu'en 1010 Bernward en pose la première pierre. Les Annales d'Hildesheim ajoutent la date de 1015 pour la consécration de la crypte. L'église et le cloître sont consacrés en 1022, le jour de la Saint-Michel, lors de l'installation du premier abbé, Gotram, mais, à la mort de Bernward, seule la crypte

3. Thangmar, *Vita Bernwardi episcopi Hildesheimensis*, MGH, SS. 4, p. 754-782 et PL 140, col. 385-429 (traduction allemande en 1993, Hildesheim).

et le chevet occidental de l'église étaient effectivement bâtis ; la construction du reste de l'édifice allait se poursuivre, sur les plans ou la maquette de Bernward, encore au moins jusqu'en 1033, dernière date de consécration que nous possédions. Faisant suite aux fouilles que Joseph Bohland mena juste après les destructions de la Seconde Guerre mondiale, un nouveau chantier archéologique a été ouvert dans l'église Saint-Michel en 2006[4]. Même si le débat n'est pas clos, il tend à confirmer la présence de plusieurs autels, dont celui de la Sainte-Croix, placé peu avant la croisée du transept oriental, ainsi que l'implantation, juste derrière lui, de la grande colonne de bronze. Ces fouilles ont aussi attesté que l'hypothèse d'un emplacement de la porte de bronze au sud de l'édifice, là où se tenait peut-être un avant-corps, était envisageable, ce que tend à conforter mon enquête sur le programme iconographique de ses seize panneaux[5]. Ajoutons un dernier trait à la présentation d'ensemble. La restitution contemporaine de Saint-Michel, quand bien même rebâtie après la guerre sur la base d'un bâti encore largement en place, d'archives et de relevés fiables, ne saurait faire oublier que, pendant plusieurs siècles, l'église a fait l'objet d'un aménagement destiné au culte protestant, de sorte qu'elle correspond particulièrement bien à l'idée d'un art médiéval préroman encore en prise avec l'Antiquité, gracieux, épuré et lumineux, mais qui fait fi des peintures ou des stucs qui ont pu exister au haut Moyen Âge dans l'église (le plafond peint, largement restauré par Bolhand, date du XIII^e siècle).

Le décor historique et historiographique planté, engageons la tentative de restitution d'un site majeur de l'An Mil. Il ne s'agit pas, en l'espèce, de la « vérité historique » d'un édifice qui, en tant que tel, n'a jamais existé, mais plutôt, sur la base de tout ce qui nous est parvenu, d'une restitution de la projection qu'un évêque extrêmement ingénieux avait faite de son église idéale. En l'espèce, l'essentiel des arguments qui vont être déployés, à l'image de ce que propose une historiographie très contemporaine, provient non pas des textes mais des études des objets et des analyses iconographiques des images que Bernward avait mises en forme et en place pour son édific [6]. Cette fondation pieuse, dans la continuité des saints bâtisseurs dont Bernward se revendique, Salomon le premier, apparaît comme une construction holistique dans laquelle tout se répond, l'architecture, le mobilier liturgique et les acteurs de la vie communautaire. C'est en cela que se tient le propos de cet article, la tentative de restitution d'une vision qui ne fut jamais pleinement réalisée, mais qui a produit des œuvres centrales pour l'histoire de l'art médiéval et peut nous renseigner sur la façon dont le visible et l'invisible entendaient s'articuler dans un lieu sacré autour de l'An Mil.

4. *St. Michaelis in Hildesheim: Forschungsergebnisse zur bauarchäologischen Untersuchung im Jahr 2006*, éd. C. SEGERS-GLOCKE, Niemeyer 2008 ; K. B. KRUSE, Die Bautätigkeit Bischof Bernwards in Hildesheim, dans *1000 Jahre St. Michael in Hildesheim: Kirche, Kloster, Stifter. Internationalen Tagung des Hornemann Instituts der HAWK Hochschule für angewandte Wissenschaft und Kunst Hildesheim, 16.-18. September 2010,* éd. G. LUTZ et A. WEYER, Petersberg 2012, p. 29-40.

5. Voir *infra* n. 16.

6. Exemplaire de cette démarche est le livre de J. P. KINGSLEY, *The Bernward Gospels: Art, Memory, and the Episcopate in Medieval Germany*, University Park PA 2014.

Dans l'édifice dont il a été le maître d'ouvrage et partiellement le maître d'œuvre, Bernward a laissé beaucoup d'inscriptions épigraphiques et de monogrammes, apposés sur ses œuvres de bronze, sur la pierre de fondation retrouvée au pied de la tour sud-ouest de l'église, ou encore sur les tuiles, qui furent moulées au nom de l'évêque[7]. Elles sont le pendant, *in situ*, du texte par lequel Bernward contextualise et éclaire les raisons de la fondation de l'abbaye Saint-Michel. Ces inscriptions ont deux points communs. Le premier est qu'elles établissent collectivement une dévotion *pro memoria,* qui embrasse le génie de bâtisseur et la qualité spirituelle de Bernward, et une dévotion *pro anima*, qui invite à prier pour lui[8]. Leur deuxième point commun est leur fonction indicielle très marquée : ces inscriptions attirent l'attention sur les lieux où se tiennent les œuvres et sur les matériaux qui les composent. Ces qualités d'exposition au regard et de substance seront, en conséquence, placées au cœur de notre analyse.

Le vaisseau lui-même, tel qu'il nous est connu au début du XI^e siècle, est un magnifique exemple d'architecture saxonne. Claire et charpentée, comme les basiliques paléochrétiennes, l'église possède une nef à supports alternés (une pile pour deux colonnes), deux larges collatéraux, et deux transepts à croisée carrée, comportant deux niveaux de tribunes, placés aux deux extrémités de la nef et surmontés d'une tour (fig 2). Ces deux transepts précèdent deux chœurs, celui de l'est est une simple abside ; celui de l'ouest est surélevé, ce qui laisse de la place pour une crypte entourée d'un déambulatoire, qui est située de plein pied avec la nef. Le plan à deux chevets et l'élévation à deux étages de tribunes sont influencés par l'architecture carolingienne, peut-être même directement par Centula-Saint-Riquier que Bernward a visité en 1007, mais il propose quelques nouveautés notables, en particulier pour le massif occidental[9].

L'église renfermait beaucoup d'autels au début du XIe siècle : deux ou trois autels dans la crypte et le chœur occidental, deux dans le transept ouest, auxquels s'ajoutaient l'autel de la Sainte-Croix à l'extrémité est de la nef, et l'autel de saint Jean-Baptiste dans l'abside orientale ; et il restait encore de la place à l'est, dans les bras du transept comme dans les absidioles[10] (fig 3). Outre cet ordonnancement très classique,

7. C. Wulf, Bernward von Hildesheim, ein Bischof auf dem Weg zur Heiligkeit, *Concilium Medii Aevi* 11, 2008, p. 1-19 ; *Die Inschriften der Stadt Hildesheim*, éd. C. Wulf, Wiesbaden 2003 (Die deutschen Inschriften 88).

8. Sur le sujet, outre l'article de Christine Wulf, voir O. G. Oexle, Bernward von Hildesheim und die religiösen Bewegungen seiner Zeit, dans *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen* (cité n. 1), t. 1, p. 355-360.

9. U. Lobbedey, Les Westwerke de l'époque ottonienne en Allemagne du nord, dans *Avant-nefs et espaces d'accueil dans l'église entre le IVe et le XIIe siècle. Actes du colloque international du CNRS, Auxerre, 17-20 juin 1999*, éd. C. Sapin, Paris 2002 (Mémoires de la Section d'Archéologie et d'Histoire de l'Art 13), p. 67-75.

10. G. Bandmann, Früh- und hochmittelalterliche Altarordnung als Darstellung, dans *Das erste Jahrtausend. Kultur und Kunst im werdenden Abendland an Rhein und Ruhr*, éd. V. H. Elbern, t. 1, 1962, p. 371-411 ; M. Untermann, St. Michael und die Sakralarchitektur um 1000. Forschungsstand und Perspektiven, dans *1000 Jahre St. Michael* (cité n. 4), p. 41-65 ; pour une présentation plus large des emplacements d'autels, J.-L. Ahn, *Altar und Liturgieraum im römisch-katholischen Kirchenbau*, PhD, Aachen 2004.

Droits numériques non obtenus.

Figure 2 - Coupe transversale, Saint-Michel d'Hildesheim (d'après H. Beseler et H. Roggenkamp, *Die Michaeliskirche in Hildesheim*, Berlin 1954, pl. 5).

Droits numériques non obtenus.

Figure 3 - Emplacement des autels, Saint-Michel d'Hildesheim (d'après Untermann, St. Michael und die Sakralarchitektur um 1000…, p. 48).

l'agencement des transepts et la structuration générale de l'église Saint-Michel, ainsi que l'ont montré Hartwig Beseler puis Günther Binding, reposaient sur des principes mathématiques de proportions extrêmement élaborés. Bernward, bâtisseur savant, connaissait aussi bien le *De architectura* de Vitruve que l'*Institutio arithmetica* de Boèce, en ce que ce traité reprend la philosophie pythagoricienne des nombres de Nicomaque de Gérase, et non son élaboration des quantités proportionnelles musicales. Il s'est servi de ces sources savantes, tout comme il se servira, dans la porte historiée, de traités augustiniens, de Pline l'Ancien ou de Galien, afin d'établir une église d'une parfaite harmonie géométrique, inscrite de façon rationnelle dans la topographie du monde, selon des axes, croix et diagonales que l'on voit aussi à l'œuvre dans le discours des panneaux de la porte de bronze.

La crypte est bâtie de plain-pied avec la nef et s'ouvrait directement sur elle, au centre et sur les deux côtés. Le sarcophage de Bernward se trouvait donc, selon un axe est-ouest, dans la continuité de l'autel de la Sainte-Croix placé dans la nef, au pied de l'autel à la Vierge situé à l'entrée de la crypte, et sous l'autel du Sauveur placé en hauteur dans le chœur occidental. Cette coordination spatiale n'est pas sans rappeler la distribution des autels de Centula-Saint-Riquier, telle que l'a étudiée Carol Heitz[11] sur la base de la description que le moine Hariulf fit de l'édifice dans sa chronique de la fin du IXe siècle, à ceci près qu'à Saint-Michel la dépouille de Bernward s'inscrit dans une topographie liturgique qui associe un Golgotha virtuel – l'emplacement de l'autel de la Sainte-Croix – à un Sépulcre-Anastasis, dans la crypte occidentale. Ce dernier lieu, lieu de mort et lieu de renaissance de l'évêque, était signalé par une inscription aujourd'hui disparue mais citée dans la *Vita Bernwardi*, qui présente la Vierge comme une *fons vitae*.

À l'endroit où, à Saint-Michel, se tenaient l'autel et l'inscription mariaux, se trouvait, à Saint-Riquier, une image de la Nativité. À l'endroit où se tenait, à Saint-Michel, l'autel de la Sainte-Croix et son reliquaire, mais aussi la colonne surmontée d'une croix monumentale, on trouvait, à Saint-Riquier, tout comme sur le plan de Saint-Gall, un même autel, accompagné d'une image de la Passion. Outre la croix, Hariulf décrit deux autres *imagines,* des stucs peints probablement, placés au nord et au sud de la nef. Ces images, situées donc aux quatre points cardinaux, servaient de station lors de la double procession des moines à Vêpres et Matines, la réunion de la communauté se faisant devant l'autel de la Sainte-Croix[12]. Nous n'avons pas de texte attestant que des images et pratiques semblables aient existé à Saint-Michel, mais Bernward les a sans aucun doute au moins vues à Saint-Riquier, et elles dessinent la possibilité d'une liaison entre images, topographie et activité liturgique à Saint-Michel même.

Le tombeau placé dans la crypte est un manifeste de l'espérance de l'évêque. La sculpture et les inscriptions du couvercle du sarcophage ont été choisies par Bernward lui-même, comme l'explique sa *Vita*. La présence de neuf chœurs angéliques figurés en buste, ainsi que la paraphrase du livre de Job (Jb 19, 25-27) choisie comme épitaphe renseignent sur la nature de l'attente de l'évêque : une résurrection de la chair lui permettant de voir de ses yeux son Sauveur, ou encore une vision béatifique dans un corps de chair ressuscité[13]. Nous reviendrons sur cet horizon eschatologique un peu plus tard, car s'il participe d'une économie générale de la piété chrétienne, ce qu'il implique, pour Bernward, sur la vie ici-bas et ses possibilités d'accès à Dieu, oriente considérablement, selon moi, la conduite de sa mise en réseau d'hommes et d'artefacts au sein de Saint-Michel.

11. C. Heitz, Architecture et liturgie processionnelle à l'époque pré-romane, *Revue de l'art* 24, 1974, p. 30-47.

12. *Ibid.*,p. 34 ; voir aussi C. Sapin, Le chœur de l'église carolingienne : archéologie et architecture d'un espace, dans *La place du chœur* (cité n. 9), p. 45-55.

13. R. Kahsnitz, Bischof Bernwards Grab, dans *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen* (cité n. 1), t. 1, p. 383-396.

Si nous ne conservons pas d'images murales de Saint-Michel, demeure présente, en revanche, une configuration intérieure soigneusement élaborée, destinée à construire la sacralité d'un lieu dont j'ai déjà mentionné qu'il avait été planifié selon une géométrie symbolique. Sans entrer dans les complexes calculs proportionnels du plan, la présence de douze colonnes alternées avec des piliers dans la nef pourrait paraître anecdotique si, sous chacune de ces douze colonnes, n'étaient placées trois reliques nommées par des inscriptions : restes de martyrs et de saints, fragment de la couche de la Vierge ou du bâton de saint Pierre viennent s'associer avec la relique majeure, placée dans le reliquaire de la Vraie Croix à l'autel de la nef, pour créer un réseau de sanctification qui universalise Saint-Michel tout en en faisant un grand reliquaire[14].

Le vaisseau central apparaît ainsi comme une fondation à deux niveaux : une fondation symbolique, celle des douze Apôtres, et une fondation matérielle, celle de reliques qui participent à la sanctification progressive de la terre corrompue par le péché des hommes. Nous nous trouvons dans un lieu qui est placé dans le monde, mais qui, dessiné en forme de croix et pourvu d'une qualité de sacralité qui transcende la matière du monde, apparaît aussi comme une église au-dessus du monde terrestre, une *Ecclesia peregrinans* partageant déjà la réalité céleste et eschatologique de la Cité divine, selon le modèle augustinien du *De Civitate Dei* dont Bernward avait une connaissance intime, pour l'avoir étudiée avec Willigis de Mayence[15]. Quant au format des chapiteaux, cubiques au début du XIe siècle, tels qu'ils subsistent dans les deux travées orientales de la nef, il n'est certes pas original en soi, mais relève tout de même d'un choix esthétique qui exclut le végétal pour lui préférer la géométrie. Ce format géométrique se retrouve précisément dans l'évocation que fait Bernward de l'institution ecclésiale comme pierre carrée, au panneau 15 de la porte de bronze.

Cette porte de bronze, fondue en 1015, est sans nul doute la plus célèbre œuvre de Bernward. La question de son emplacement initial a été très débattue[16] (fig 4). Encore faut-il faire une différence entre l'intention première de l'évêque commanditaire, Bernward, et le devenir de son œuvre. Les recherches historiques et archéologiques les plus récentes renforcent l'hypothèse ancienne que la porte a été conçue, au départ, pour l'église Saint-Michel, peut-être pour l'entrée sud. Rien ne garantit toutefois qu'elle fut jamais installée dans l'abbatiale. Bernward est mort avant la fin de la construction de Saint-Michel, et n'a eu le temps d'en consacrer que le chœur liturgique et la crypte. De plus, un incendie a détruit l'église peu de temps après son achèvement. On sait que la porte fut mise en place dans la cathédrale d'Hildesheim du temps de Godehard, le successeur de Bernward, mais beaucoup d'éléments concordent pour nous faire penser qu'elle était initialement conçue pour l'abbaye.

14. G. Binding, *Die Michaeliskirche in Hildesheim und Bischof Bernward als* sapiens architectus, Darmstadt 2013, p. 51 et suiv.

15. H. Mayr-Harting, *Ottonian Book Illumination. An Historical Study*, Londres 1989, rééd. 1999, vol. 2, p. 86.

16. C. Schulz-Mons, *Das Michaeliskloster in Hildesheim. Untersuchungen zu Gründung durch Bischof Bernward (993-1022)*, Hildesheim 2010, p. 280-330 ; B. Schütz, Zum ursprunglichen Anbringungsort der Bronzetür Bischof Bernwards von Hildesheim, *Zeitschrift fur Kunstgeschichte* 57/4, 1994, p. 569-599.

Droits numériques non obtenus.

Figure 4 - Porte de Saint-Michel d'Hildesheim
(photo : Archiv Monheim).

L'inscription dédicatoire qui court sur ses deux vantaux dit d'elle qu'elle fut suspendue devant « le temple des anges », ce que l'on rapprochera aisément de Saint-Michel, et sa complémentarité avec la colonne, dont il est fermement établi qu'elle était destinée et fut installée à Saint-Michel, argumente également en ce sens.

Cette porte est un chef-d'œuvre sur le plan artistique et un véritable tour de force technique. Elle est composée de deux vantaux fondus à la cire perdue, c'est-à-dire en bronze plein, ce qui est exceptionnel. Chacun d'eux pèsent presque quatre tonnes, mesure 4,70 m de haut sur 2,40 m de large, et renferme huit panneaux sculptés en très haut relief, ce qui autorise des jeux subtils d'interférences entre la position relative des spectateurs et l'implantation et la plastique des scènes figurées. Ces vantaux racontent l'histoire chrétienne du monde, c'est-à-dire celle de la Chute et du Salut, en seize panneaux – seize épisodes bibliques qui s'enchaînent chronologiquement. Le cheminement narratif se fait en U : le vantail gauche, figurant des scènes de l'Ancien Testament et devant être lu de haut en bas, évoque la Chute, tandis que le vantail droit, figurant des scènes du Nouveau Testament, et se lisant de bas en haut, raconte le Salut. Cette iconicité du support – le regard descend pour suivre la Chute de l'homme et remonte pour contempler son relèvement par le Christ – est l'une des clés de compréhension de l'ensemble des artefacts produits par Bernward.

En l'occurrence, l'ensemble du discours de la porte se présente, à terme, comme une mystagogie de l'Eucharistie, une description du contexte spatial, temporel et substantiel qui permet à l'homme dénaturé par le péché, de se spiritualiser progressivement et de s'unir au corps mort et ressuscité du Christ, qui est aussi le corps de l'Église mystique, lors de l'Eucharistie[17]. L'entrée physique dans cet édific qu'est l'église Saint-Michel signifie donc aussi une entrée dans le Corps christique et la promesse d'une assomption, à la fin des temps, dans le royaume de Dieu. Sans entrer dans les détails de l'analyse, on comprendra le mode de fonctionnement de ce discours en considérant la similitude établie entre le corps angélique du premier panneau et le corps de Marie-Madeleine au tout dernier panneau de la porte, le *Noli me tangere*. Le point de départ du récit en images y rencontre son point d'arrivée, et construit l'ensemble de l'histoire comme une boucle, un retour vers le Créateur : l'union de Marie-Madeleine et du Christ est la re-création d'un Homme plus accompli, l'humanité acquérant une similitude aux anges qu'elle ne possédait pas dans son premier corps. C'est cela qu'évoque Bernward lorsque, sur son sarcophage, il fait figu er les hiérarchies angéliques et mentionne sa future vision béatifique dans son corps de chair ressuscité. Les artefacts se répondent et se complètent dans la scénographie d'ensemble de l'église.

Outre la lecture linéaire de la porte que nous venons d'évoquer, Bernward a aussi donné à ses panneaux une articulation typologique qui met en regard les épisodes figurés sur les deux vantaux de l'Ancien et du Nouveau Testament. Cette façon d'expliciter l'*historia* comme expression de la volonté et de la Providence divines, en en plaçant la raison à tous les points du temps, a peut-être été inspirée à Bernward par les portes de Sainte-Sabine à Rome : elle est non seulement systématisée et théorisée dans la porte de bronze, mais aussi exaltée et presque incarnée par les deux

17. Marchesin, *L'arbre et la colonne* (cité n. 2), étude du panneau 16, p. 205.

figu es de mères représentées face à face, en totale complémentarité, à hauteur des yeux des spectateurs qui se tiennent devant la porte. Ève, à gauche, comme figu e de la clôture, et Marie, à droite, comme figu e du passage, ont la même fonction que les deux vantaux de la porte figurant l'Ancien et le Nouveau Testaments. Dans le souci, là encore, d'une construction en miroir et en réseau de l'ensemble des œuvres destinées à Saint-Michel, ces deux femmes sont aussi figurées dans une miniature de l'évangéliaire offert à l'église par Bernward (Hildesheim, Dommuseum, Ds 18, fol. 17). Cette scène, si importante pour l'évêque qu'il l'a placée en vis-à-vis de l'image de dédicace dans laquelle il s'est représenté à l'autel, devant Saint-Michel (fol. 16v), montre Marie, à gauche, ouvrant sur un ciel bleu la porte qu'Ève avait fermée, à droite, par des ferrures. En d'autres termes, dans cette miniature, Marie réouvre l'accès au Paradis, parce qu'elle donne naissance au Christ et parce qu'elle est l'Église matricielle au sein de laquelle l'homme ancien peut renaître en homme nouveau[18].

Un troisième type de perception, plus enveloppant et méditatif, et qui exige une longue contemplation des images, engage le spectateur à considérer l'ensemble des détails de tous les panneaux de la porte, afin de les articuler les uns avec les autres. En pratiquant cet exercice, outre qu'il se transforme lui-même à la mesure de ce qu'il voit se transformer dans les panneaux de bronze[19], le spectateur accède au niveau ontologique du monde, à ce qui constitue sa Loi et à la façon dont cette Loi s'applique aux formes et aux substances, un plan de réflexion que l'on va retrouver dans d'autres œuvres commandées pour Saint-Michel. À titre d'exemple, considérons qu'entre le premier panneau, le don de la vie à l'homme, et le cinquième panneau, l'Expulsion du Paradis, se tient le panneau du Péché originel. Le grand arbre du premier panneau est l'Arbre de vie, ce principe vital paradigmatique qui permet d'accéder à l'éternité. Il en rend compte à la fois par sa configuration (symétrique, parfaite, liée, avec des palmes d'éternité comme feuilles sommitales) et à la fois par la matière dont il est fait, vivace mais éthérée. Ce principe de vie, cette Loi de la vie, réapparaît, tronquée et agonisante au panneau 5 où elle évoque la *vie mortelle*, c'est-à-dire la séparation entre l'âme, en haut, et le corps de chair altérée, en bas, un corps lourd et spasmodique, qui est destiné à retourner à la terre dont il a été fait[20]. Un autre exemple particulièrement clair de ce fonctionnement référentiel et métamorphique du végétal comme expression de la Loi de la vie, est le couple d'arbres qui accompagne la présentation d'Ève à Adam, au panneau 2 : les deux arbres semblent identiques, mais l'arbre d'Ève renferme une fleu , tandis que celui d'Adam compose, en vis-à-vis, un bouquet un peu hirsute, privé d'une rangée de feuilles. L'ensemble est inspiré de la description que propose Pline du modèle de reproduction (Pline parle de mariage) entre le palmier de Judée mâle et le palmier de Judée femelle : les deux arbres s'attirent mutuellement, et le mâle envoie sa semence jusqu'à la matrice de la femelle pour la féconder[21]. L'arbre

18. E. GULDAN, *Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv*, Graz / Cologne 1966, p. 13-18 ; KINGSLEY, *The Bernward Gospels* (cité n. 6), p. 20.

19. I. MARCHESIN, Voir l'invisible : l'éducation du regard dans la porte de bronze d'Hildesheim (1015), dans *Les cinq sens au Moyen Âge*, éd. É. PALAZZO, Paris 2016 (Patrimoines), p. 485-501.

20. MARCHESIN, *L'arbre et la colonne* (cité n. 2), étude du panneau 5, p. 82-83.

21. *Ibid.*, étude du panneau 2, p. 46-50.

de vie est ici décliné en tant qu'il exprime la Loi naturelle présidant à l'engendrement et à la multiplication de la vie. Les figu es des récits, divines, humaines, végétales et minérales sont donc toutes traitées sur le même mode de forme et de substance.

Au vantail droit, cette Loi est instituée sous la forme d'une colonne, au sein d'une architecture qui représente la communauté humaine qu'elle régit. Au panneau 10 de la Nativité, Bernward a représenté la subsumation de la *Synagoga*, figurée à droite sous la forme d'un édifice basilical à élévation régulière et baies rectangulaires, en *Ecclesia*, figurée à gauche avec une crypte, une nef à supports alternés, un double étage de tribunes et des fenêtres en arcs, ce qui correspond en fait, et assez simplement, à l'architecture même de l'église Saint-Michel[22]. Entre *Synagoga* et *Ecclesia*, juste avant que l'arrière du temple hébraïque ne se transforme en atrium rectangulaire de l'église, se tient une colonne, placée à la verticale de la matrice de la Vierge. Le Christ à naître est ce refondateur qui, par l'infléchissement qu'il donne à l'ancienne Loi, permet aux élus d'être sauvés. Quant aux deux bâtiments des panneaux 12 et 15, de la Présentation au Temple et de la Visite des saintes femmes au tombeau, ils sont en fait un seul et même bâtiment qui a évolué dans le cours du temps, aussi bien formellement que substantiellement : le Temple maçonné et de matière épaisse annonçant le sacrifice est remonté en hauteur au panneau 15 ; spiritualisé, comme l'indique sa plastique plus graphique que modelée, il s'est élevé pour laisser apparaître, en sa partie inférieure, un nœud singulier qui agit comme signe du rétablissement du lien et de la transmutation des substances qui s'opèrent lors de l'entrée de l'homme dans le corps du Christ, pendant l'Eucharistie[23].

L'architecture, microcosme au sein du macrocosme, était conçue comme un corps analogique. La porte de bronze, métaphore de l'entrée métamorphique dans la vie éternelle par fusion avec le corps du Christ, est pour sa part fondamentalement ontologique. La colonne, comme nous allons le voir, adopte un autre type de discours dont la forme, cette fois encore, va de pair avec ce qu'elle représente. En d'autres termes, les types de langages visuels développent une très forte iconicité avec ce qu'ils mettent en scène.

La colonne de bronze que Bernward a fait fondre, mesure 3,70 m de haut et imite la colonne Trajane par le déploiement hélicoïdal de son récit, qui raconte les épisodes de la vie publique du Christ, du Baptême dans le Jourdain jusqu'à l'Entrée à Jérusalem (fig 5). Son emplacement d'origine, cela a été rapidement évoqué, a pu être restitué grâce aux fouilles archéologiques et se trouvait soit dans la travée précédant la croisée du transept oriental, soit au niveau du transept lui-même, et dans tous les cas devant l'autel de la Sainte-Croix[24]. Pour en suivre le déroulement narratif, il était donc nécessaire de tourner autour d'elle, d'aller et venir entre le transept et la nef, c'est-à-dire de circuler précisément à l'endroit où s'opère le lien entre les deux bras de la croix architecturale, là où se nouent les axes de la structure. C'est également autour d'elle, si l'on en croit les rituels décrits un peu plus tardivement à Saint-Michel, et qui correspondent à ce qui était pratiqué à Cluny à la fin

22. *Ibid.*, étude du panneau 10, p. 145-146.
23. *Ibid.*, étude du panneau 15, p. 200-202.
24. Untermann, St. Michael und die Sakralarchitecktur im 1000 (cité n. 10), p. 44.

Droits numériques non obtenus.

Figure 5 - Colonne de Saint-Michel d'Hildesheim
(photo : Archiv Monheim).

du x^e^ siècle, que se regroupait la communauté des fidèles le dimanche de Pâques en cercle autour de l'autel de la Sainte-Croix et, à Saint-Michel, autour de la colonne qui lui était liée, axe cette fois de toute l'Église constituée.

Sur le plan du discours, cette colonne-pivot, qui supportait avant sa destruction une croix monumentale, ne donne paradoxalement rien d'autre à voir qu'une narration extrêmement littérale, ascendante et polarisée vers le sacrifice. Ce récit évangélique reprend les actions et les paroles du Christ mais il ne les met aucunement en scène. Si l'on y retrouve des motifs stylistiquement identiques dans la porte et la colonne, comme les bouquets de feuilles des arbres ou les éléments d'architecture très soignés, rien n'y est analogiquement construit, rien ne s'y transforme. L'image-texte est littérale et fluide, à l'instar des eaux du Jourdain qui la vitalisent en son point de départ, les passages d'une scène à l'autre se faisant sans interruption. Seule la figu e du Christ en scande chaque étape, rappelant qu'il s'agit là du Verbe incarné à l'œuvre dans l'établissement de la nouvelle Loi qu'il édicte pour le salut des hommes. Ce récit explicite et littéral, autosuffisant et autoréférentiel se pose comme l'axe du monde autour duquel le chrétien doit continuellement tourner, sans jamais le quitter des yeux, une loi que le chrétien doit inscrire, à la lettre, au cœur de sa vie, au cœur de son être : l'axe intérieur qui lui permet de s'élever vers Dieu.

À Saint-Michel, les deux grandes œuvres monumentales en bronze que Bernward a fait fondre fonctionnent de concert, de façon parfaitement articulée et complémentaire. Outre, bien sûr, le fait que la colonne est représentée dans la porte de bronze comme Loi, il s'avère que les deux séquences narratives déployées sur les deux supports sont en continuité : la porte représente le cycle de l'Enfance mais s'interrompt à la Présentation au Temple, au panneau 12 ; elle ne reprend, au panneau 13, qu'avec le Procès de Jésus à Jérusalem. Le hiatus temporel qui sépare les deux épisodes est précisément comblé par les images de la vie publique du Christ telles qu'elles apparaissent sur la colonne de bronze. Toutefois, la liaison entre les deux récits n'est faite que par une tierce intervention. Il manque, à la porte comme à la colonne un épisode central, la Cène, l'image paradigmatique de l'Eucharistie. L'hypothèse défendue ici est que l'activation de la mise en réseau des images ne peut se comprendre sans les acteurs, vivants comme morts, de la vie communautaire, comme il en était de la dépouille de Bernward et des reliques dans l'axe de la nef. Le chaînon manquant entre la colonne et la porte de bronze est, en l'occurrence, le prêtre à l'autel qui, lors de la consécration des espèces, rejoue la Cène et complète ainsi la narration partagée entre les deux supports monumentaux.

Les peintures qui devaient couvrir les parois de l'église sont aujourd'hui perdues, mais d'autres artefacts de Bernward nous sont parvenus, moins monumentaux et d'aussi grande importance que l'architecture, la porte ou la colonne. Ils parachèvent la mise en forme de l'église Saint-Michel comme un périmètre sacré et holistique, tissé de liens analogiques, formels comme substantiels.

Bernward a doté Saint-Michel d'une magnifique paire de chandeliers liturgiques, fondus en argent et en or (fig 6). Une tradition médiévale veut qu'ils aient été retrouvés dans le sarcophage placé dans la crypte de Saint-Michel, lors de son ouverture en 1194, à l'occasion de la canonisation de l'évêque. Il est possible que Bernward ait demandé à être enterré avec eux, mais il est tout aussi vraisemblable que ce dépôt soit le fait des moines de l'abbaye, ce qui semble plus conforme à la démarche mémorielle de l'évêque. Quoi qu'il en soit, le fait attire l'attention sur la place centrale

qu'occupaient ces chandeliers dans l'évergétisme épiscopal et sur leur possible lien avec la résurrection des corps. Leur décor implique de nombreux personnages : en bas, certains chevauchent, nus, des dragons ; au niveau médian, d'autres grimpent en s'agrippant à des végétaux dont ils cueillent les fruits ; dans la partie supérieure, ils laissent la place à des rapaces qui picorent des grappes de vignes. La métaphore de l'ascension de l'homme vers la lumière qui brûle en haut des cierges est ici particulièrement claire[25], mais n'est-elle que cela ? Chacun des deux chandeliers porte une inscription dédicatoire qui mentionne l'art de l'orfèvrerie, ainsi que la phrase « ni d'or ni d'argent, mais tel, cependant, que tu le vois ». Comme Jennifer Kingsley l'a récemment étudiée dans un très bel article[26], cette phrase fait sans doute référence à la choséité des œuvres et à la performativité de la matière, c'est-à-dire à l'attention particulière que l'on portait aux qualités formelles et substantielles des objets supportant les images[27]. En l'occurrence, le point crucial, comme l'a démontré Kingsley, est le mélange des métaux connu, dans l'Antiquité et au Moyen Âge, soit comme bronze corinthien, soit, et ce sera sans doute plutôt le cas ici, comme électrum – un alliage mentionné dans une vision d'Ezéchiel qui a donné lieu à une riche exégèse. Et l'auteur d'attirer l'attention sur les processus alchimiques de la fusion des matériaux, de la transformation de la cire en lumière, mais aussi, en amont, de la transformation de la cire en métal. Tout cela aurait pour vocation à figu er l'Incarnation puis la constitution du Christ ressuscité en lumière du monde.

Cette lecture est très pertinente, mais la mise en réseau des chandeliers avec les autres images déployées dans l'église Saint-Michel – le Salut par inscription dans l'ordre du Temple divin, de la Loi, et du Corps christique, tous trois superposés – permet de proposer une approche complémentaire. En grimpant sur la tige des chandeliers, les personnages s'élèvent vers la matière dématérialisée en lumière, se transforment à l'image du Christ en purifiant leur corps. Le processus est même détaillé : le mal est vaincu en soi, dans le combat spirituel qui est figuré sur les pieds ; l'homme se nourrit ensuite de la vigne du Seigneur pour fusionner avec le corps du Christ ; il peut se transformer en cet oiseau-phénix du niveau supérieur, similaire à ceux qui sont figurés dans l'antichambre de la vision béatifique, dans ce jardin qui est l'image du Paradis retrouvé dans l'Église comme corps christique, au seizième panneau de la porte de bronze[28]. Le corps de chair, passé par le processus de la spiritualisation, de l'Eucharistie puis de la sanctification, peut alors, pleinement, se métamorphoser, telle la flamme qu'il faut voir au-delà des métaux, en pure et immatérielle lumière, et devenir ainsi semblable au corps des anges (Mt 22,30), ceux-là même que Bernward convoque sur le couvercle de son sarcophage.

25. Et déjà relevée par J.-P. Caillet, *Et magnae silvae creverunt*... Observations sur le thème du rinceau peuplé dans l'orfèvrerie et l'ivoirerie liturgiques aux époques ottonienne et romane, *CCM* 38/1, 1995, p. 23-33.

26. J. Kingsley, UT CERNIS and the Materiality of Bernwardian Art, dans *1000 Jahre St. Michael* (cité n. 4), p. 171-184.

27. J.-C. Bonne, Entre l'image et la matière : la choséité du sacré en Occident, dans *Les images dans les sociétés médiévales : pour une histoire comparée. Actes du colloque international, Rome, Academia belgica, 19-20 juin 1998*, éd. J.-M. Sansterre et J.-C. Schmitt, Bruxelles / Rome 1999 (Bulletin de l'Institut historique belge de Rome 69), p. 78-111.

28. Marchesin, *L'arbre et la colonne* (cité n. 2), étude du panneau 16, p. 214-217.

Figure 6 - Chandeliers de Saint-Michel d'Hildesheim
(photo : Dommuseum Hildesheim).

Il reste un détail d'importance à élucider à propos du décor de ces chandeliers : les deux groupes de personnages qui sont figurés sur leur base diffèrent. Sur l'une, ils regardent autour d'eux ; sur l'autre, ils regardent vers le haut. Étant donné les pratiques artistiques de Bernward, son attention au processus de vision, et son assertion constante que le monde matériel et le monde spirituel renferment, l'un comme l'autre, d'innombrables signes de Dieu et de sa Loi, le choix de ces postures revêt de toute évidence un sens précis. Je suggèrerais qu'il s'agit là d'exprimer que la source de la force à engager dans le combat spirituel peut être trouvée aussi bien dans le ciel que dans la connaissance de ce qui est autour de soi. En l'espèce, les chandeliers liturgiques étant posés sur l'autel du célébrant, cet « autour de soi » n'est autre que l'église Saint-Michel elle-même, avec son architecture, ses images et sa communauté de vivants et de morts.

L'établissement du modèle de Bernward comme lieu sacré au sein duquel les hommes peuvent se transformer, ici-bas, pour se préparer à la résurrection, culmine en une œuvre autoréférentielle qui parachève la mise en réseaux des lieux, des hommes et des artefacts dans l'église. Elle sert de matrice à un système dans lequel la lumière est le creuset de la transformation du visible en invisible, du matériel en spirituel. Cette synthèse opère également dans la première image de l'évangéliaire de l'évêque (fol. 16v, fig 7) – livre dont la matière biblique est réordonnée pour la liturgie –, en ce qu'il renferme la nouvelle Loi du Christ, gestes comme mots, non pas en tant qu'ils sont des témoignages de vérité, mais en tant qu'ils sont une parole vive qui irrigue, dans le cadre des lectures, l'ensemble de la célébration des offices

Sur le folio de gauche de la double page enluminée qui ouvre le manuscrit, faisant face au couronnement de la Vierge dont nous avons déjà parlé, se tient Bernward, tonsuré, debout à l'autel, placé devant un édifice qui figu e Saint-Michel, sa fondation et sa donation à Dieu. Bernward y joue le don (de son manuscrit comme de son église) et le contre-don d'une alliance renouvelée avec Dieu. À cette évocation implicite de l'offertoire, se mêle une célébration eucharistique, signalée par la présence des chandeliers liturgiques, sur le côté de l'autel, ainsi que d'une patène et d'un calice posés sur l'autel, tout cela devant des chapiteaux qui dessinent des croix qualifiant, à leur tour, les colonnes comme les soutiens christomorphiques de l'édific [29]. On ne s'arrêtera pas aux inscriptions qui soulignent l'iconographie qui vient d'être décrite, mais je signalerai un détail fondamental que Jennifer Kingsley a relevé et qui constitue un sommet de l'art conceptuel de Bernward (fig 7). Dans le fronton du bâtiment figuré à l'arrière-plan de la miniature, apparaissent trois fenêtres bleutées, translucides et vibrantes, évoquant du verre ou un albâtre fin qui laisse passer la lumière. Si l'on y prête attention, on remarque que la fenêtre centrale est cernée par une chevelure ondulante, qui assimile la baie lumineuse à un visage, celui du Christ. Comme elle le fit pour les chandeliers, et sur la base d'une riche tradition exégétique, Jennifer Kingsley interprète cette lumière passant à travers la fenêtre comme une métaphore de l'Incarnation[30].

29. Tout cela a été très bien étudié dans Kinglsey, *The Bernward Gospels* (cité n. 6), p. 16-19.

30. *Ibid.*, p. 27-28.

Droits numériques non obtenus.

Figure 7 - Évangéliaire, Dom Museum, DS 18, fol. 16v
(photo : Dommuseum Hildesheim).

Figure 8 - Reconstitution de l'espace intérieur de Saint-Michel d'Hildesheim (d'après B. Gallistl, *Die Bernwardsäule und die Michaeliskirche zu Hildesheim*, Hildesheim 1993, p. 32).

J'aimerais compléter cette proposition à l'aune de l'ensemble de la production et de l'esthétique de Bernward. Cette image-limite a aussi la particularité d'être une image non faite de main d'homme, une image *acheiropoïète* en l'espèce, le plus haut degré de la figuration matérielle visible et le premier d'une vision du divin. Pour Bernward, la lumière qui entre dans l'église par les fenêtres est bel et bien le corps lumineux du Christ qui investit l'espace intérieur de l'édifice de sa présence immatérielle. Cette fois, la transmutation substantielle ne concerne plus les individus, mais l'église elle-même. La lumière y opère d'une façon très particulière : elle est un milieu, ce qui permet aux choses d'être vues pour ce qu'elles sont, elle conditionne l'intelligibilité de la sensation, elle éclaire, au sens propre et au sens figuré, tout ce qui est de l'ordre du visible et qu'elle remplit de sa propre substance pour le transformer, de la même façon que le Verbe incarné – les évangiles oralisés dans le contexte liturgique – opère une transformation sacramentelle dans la matière du monde.

Méta-image inscrite dans une topographie universelle du sacré, fondée sur le sang des martyrs et la puissance rédemptrice de la Croix, configurée pour guider les fidèles leurs regards et leurs déplacements tout autant que leur intelligence spirituelle, l'église qu'aurait dû être Saint-Michel s'affiche, murs, hommes, reliques, mots, actions, figurations se faisant écho à diverses échelles, et surtout lumière qui unifie ce tout, comme le creuset quasi alchimique de la Nouvelle Vie (fig 8).

Isabelle Marchesin
INHA

Paths of Perception in the Last Judgments of Byzantine and Lusignan Cyprus

Annemarie Weyl Carr

This chapter pursues our theme of paths of attention by looking at images of the Last Judgment in the painted churches of Byzantine and Lusignan Cyprus. It argues that the scene's arrangement within its architectural setting responds to and can tell us about the activities that took place there.[1] We have long related the powerful vault imagery of the Last Judgment at St. Savior in Chora to the static site of Theodore Metochites' burial beneath it,[2] but we have rarely related the Last Judgment to the patterns of intentioned movement within the spaces it adorns. The theme had a remarkably stable body of iconographic motifs in Byzantium, but they are assembled in ever variable ways that make a stable interpretation of them elusive. Theology is of limited help, for Byzantine theologians were notoriously reticent to speculate about the relation of post-mortem to end-time judgment, regarding the so-called "middle state of souls" between them as a mystery.[3] Marcello Angheben, on the basis of 2-dimensional paintings in icons and manuscripts, argued that the scene as it crystallized in the Middle Byzantine period in fact embraced two judgments, one at death, when deeds were weighed in a scale, leading to the temporary assignment of souls to Paradise or Hades, and the other at the end of time, when souls united with their resurrected bodies were judged by Christ for assumption either into Heaven

1. On the imagery of the Last Judgment in Byzantium, crucial resources include B. Brenk, *Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends. Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes*, Vienna 1966 (Wiener byzantinistische Studien 3); S. N. Maderakis, Η Κόλαση και οι ποινές των κολασμένων σαν θέματα της Δευτέρας Παρουσίας στις εκκλησίες της Κρήτης· Οι ποινές, *Ύδωρ εκ πέτρας: περιοδική επιστημονική έκδοση Κέντρου Μελετής Ορθόδοξου Πολιτισμού* 2, 1979, p. 21-80; M. Garides, *Études sur le Jugement dernier post-byzantin du xv^e^ à la fin du xix^e^ siècle. Iconographie – esthétique*, Thessaloniki 1985; M. Angheben, Les Jugements derniers byzantins des xi^e^-xii^e^ siècles et l'iconographie du jugement immédiate, *CArch.* 50, 2004, p. 105-134; N. P. Ševčenko, Images of the Second Coming and the Fate of the Soul in Middle Byzantine Art, in *Apocalyptic Thought in Early Christianity*, éd. R. J. Daly, Brookline MA 2009 (Holy Cross Studies in Patristic Theology and History), p. 250-272.
2. R. Ousterhout, *The Art of the Kariye Camii*, London 2002, p. 116-117.
3. Invaluable is V. Marinis, *Death and the Afterlife in Byzantium: The Fate of the Soul in Theology, Liturgy, and Art*, New York 2017. I am very grateful to Dr. Marinis for giving me a draft of this study. See most recently V. Marinis, 'He Who Is at the Point of Death': The Fate of the Soul in Byzantine Art and Liturgy, *Gesta* 54, 2015, p. 59-84; D. Bathrellos, Love, Purification, and Forgiveness versus Justice, Punishment, and Satisfaction: The Debates on Purgatory and the Forgiveness of Sins at the Council of Ferrara–Florence, *The Journal of Theological Studies* 65, 2014, p. 78-121.

itself or into the fi e prepared for the Devil.[4] But his scheme quickly meets challenges. In Paris, BnF, ms. Grec 74, fol. 51v, one can, indeed, read the seemingly idiosyncratic, mid-level location of the resurrection of bodies from the Sea as showing the intervention of end-time resurrection between Paradise below, and Heaven above.[5] Yet on the sinister side, we find resurrection –now from Earth– at the very top, inviting us to read all below it as belonging to the end of time. And indeed, the chambers that Angheben associated with the interim state of souls in Hades were given biblical epithets referring to eternal damnation.[6] Thus the "otherworldly terrors", as we tend to call them, seem to imply eschatological, not interim conditions. Yet they are not the "fi e prepared for the Devil", either. Moving from image to image soon leads one to concur with Nancy Patterson Ševčenko that "[o]ne thing is sure: the disjunctions we experience here are intentional. The usual conventions for depicting time and space in Byzantine painting have been deliberately ignored."[7]

More recently, Fr. Maximos Constas suggested instead, that "the lack of spatial and temporal coherence arose when the originally monumental image (…) was transposed to the surface of a painted panel."[8] When arranged in three dimensions, he suggests, the image was readily understood. The overwhelming majority of Last Judgments in Byzantine tradition are indeed monumental. But are they really more consistent? Every monumental Last Judgment has its own selection and distribution of motifs, and asks to be examined in its own right. An attentive examination of the varied Last Judgments in the frescoed churches of Cyprus suggests that their imagery was inflected – among other factors – by the patterns of activity and use within the spaces that they adorn. Thus the Last Judgments would seem well suited to our project of parsing the paths of perception in medieval painted spaces. One Last Judgment of Byzantine date, and six of the Lusignan period (1191-1489) are known in Cyprus, all in fresco. Most are incompletely preserved; moreover, the Byzantine texts most usually relied upon for guidance in interpreting them are distant in both date and place of origin from the villages where our paintings were used.[9] Nonetheless, this article proposes that pursuing the paths of eye and body can yield useful insights into the ways the paintings aligned their messages around the activities in the spaces they adorned.

4. Angheben, Les Jugements derniers byzantins (cited in n. 1), p. 108 and *passim*.

5. *Ibid.*, p. 106, fig 1.

6. They include the sleepless worm (ὁ σκώληξ ὁ ἀκοίμητος), the gnashing of teeth (ὁ βριγμὸς τῶν ὀδόντων), Tartarus (ὁ Τάρταρος), outer darkness (τὸ σκότος τὸ ἐξώτερον), and the inextinguishable fi e (τὸ πῦρ ἄσβεστον). The worm appears in the apocalypses of both Peter and Paul; the others are biblical: Matt. 8:12, 22:13 and 25:30 (outer darkness, gnashing of teeth); Matt 25:41 (eternal fi e); 2 Peter 2:4 (Tartarus).

7. Ševčenko, Images of the Second Coming (cited in n. 1), p. 256.

8. M. Constas, book review of Liliya Berezhnaya and John-Paul Himka, *The World to Come: Ukrainian Images of the Last Judgment, Religion and the Arts* 20, 2016, p. 231-249, at 233-234.

9. Recent publications have significantly expanded the number of the available texts: see Marinis, 'He Who is at the Point of Death' (cited in n. 3), p. 79-84; Id., *Death and the Fate of the Soul in Byzantium* (cited in n. 3); D. F. Sullivan, A.-M. Talbot, and S. McGrath, *The Life of Saint Basil the Younger. Critical Edition and Annotated Translation of the Moscow Version,* Washington DC 2014 (Dumbarton Oaks Studies 45); J. R. Baun, *Tales from Another*

The monastic church of St. Nicholas of the Roof near Kakopetria

This correlation emerges already in Cyprus' earliest surviving Last Judgment, painted in the early 12th century at the monastic church of St. Nicholas of the Roof near Kakopetria.[10] Only very partially preserved, it adorns the barrel-vaulted ceiling and upper walls of the narthex. Its fulcrum, above the narthex's east door into the naos, is the figu e of Christ, enthroned in a mandorla between his mother and the Baptist, and beneath two angels furling the scroll of the heavens (fig 1). As seen in the plan (fig 2), the composition continues to either side, with the apostles filling the eastern faces of the barrel vault to both the north and the south. Beyond this, however, only isolated segments remain, all in the narthex's north arm. At the north end of the east wall, beneath the six apostles in the vault, the corpulent and naked Rich Man of Luke (16:19-31) sits amid flames. Turned toward the south and gesturing to his mouth, he is labeled, in a confusion customary in Byzantine imagery, as "the rich Lazaros". Opposite him on the south wall is the Sea, perhaps more an image of sinister depths than of resurrection, since her waters contain no sea creatures vomiting rising bodies. In the soffit of the blind arch beside her is the bust of the somber "weighing angel" who tests souls' deeds in the balance. In the vault above them, opposite the apostles, one sees the outcome of the judgment (fig 3). To the left, a decorous cluster of well-dressed males turns southward beneath the words: "the angel leading the blessed into Paradise". To the right, a crimson angel thrusts a far more agitated group in the opposite direction beneath the words "the Fiery Angel leading the damned into Hell". While the word Paradise might intimate the interim state of souls after death, the fi e engulfing the latter figu es makes it clear that this is the Last Judgment, and that they are the damned. Engulfing fi e was Byzantium's signature image of damnation, based on both Matthew 25:41 and Daniel 10:7.[11] Except in their comportment, the two groups of the righteous and

Byzantium. Celestial Journey and Local Community in the Medieval Greek Apocrypha, Cambridge 2007. See also L. Rydén, *The Life of St Philaretos the Merciful Written by his Grandson Niketas. A Critical Edition with Introduction, Translation, Notes, and Indices*, Uppsala 2002 (Studia Byzantina Upsaliensia 8); *The Life of St Andrew the Fool*, 2 vols, ed. L. Rydén, Uppsala 1995 (Studia Byzantina Upsaliensis 4, 1-2); Nicétas Stéthatos, *Opuscules et lettres, Introduction, texte critique, traduction et notes,* ed. J. Darrouzès, Paris 1961 (SC 81), p. 56-152. For a secular view, see *Timarion*, *translated with introduction and commentary*, ed. B. Baldwin, Detroit MI 1984; *Mazaris' Journey to Hades, or Interviews with Dead Men About Certain Officials of the Imperial Court, Greek Text with Translation, Notes, Introduction and Index by Seminar Classics 609, State University of New York at Buffalo*, Buffalo NY 1975.

10. A. Stylianou and J. A. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus. Treasures of Byzantine Art*, Nicosia 1997², p. 59-63; A. Papageorghiou, Νικολάου, Αγίου, της Στέγης εκκλησία, Κακοπετριά, in *Μεγάλη κυπριακή Εγκυκλοπαίδεια*, 14 vols., Nicosia 1984-91, 10 (1989), p. 247-249; A. Stylianou, Ὁ ναὸς τοῦ Ἁγίου Νικολάου τῆς Στέγης παρὰ τὴν Κακοπετριάν, *Κυπριακαὶ Σπουδαί* 10, 1946, p. 95-196, at 115-121.

11. Matt. 25:41: "Then shall he say also unto them on the left hand, Depart from me, ye cursed, into everlasting fi e, prepared for the Devil and his angels." Daniel 7:10: "I beheld until the thrones were set, and the Ancient of days sat; and his raiment was white as snow, and the hair of his head, as pure wool: his throne was a flame of fi e, [and] his wheels burning fi e. A stream of fi e rushed forth before him: thousand thousands ministered to him, and ten thousands of myriads, attended upon him: the judgment sat, and the books were opened."

Figure 1 - Christ over east narthex door with words of condemnation boxed, St. Nicholas of the Roof, Kakopetria (photo by the author).

the condemned are conspicuously similar; the same kind of people belong to both. But it is also starkly clear that there is no middle condition: one is either and only saved or damned.

The damned are driven right into the corner where vault meets the north wall. The original north wall no longer exists, so we cannot know what mediated the transition between the full-clothed damned being driven into Hell on the one side, and the naked abjection of the Rich Man who already is in Hell on the other. Nonetheless, as a glance at the plan reveals (fig. 2), the placement of the damned is puzzling. Biblically, and in most iconography, the fire prepared for the Devil and his angels flows as a river from beneath the throne of the Most High. One would expect to see it unfold in the south arm of the narthex, to the left side of Christ. Yet here it is diagonally distanced from him. A telling detail casts light on this disjunction. Over Christ's right shoulder, above the head of his interceding Mother and his own right hand, runs a lengthy inscription giving his condemnation of the damned from Matthew 25:41: "Depart from me, ye cursed, into everlasting fire, prepared for the devil and his angels."[12] These words should by all rights be over his left hand. Something, in short, made it so important to place the imagery of condemnation on the north rather than the south side of the narthex that the whole composition was wrenched to accommodate it.

12. Πορεύεσθε ἀπ’ ἐμοῦ (οἱ) κατηραμένοι εἰς τὸ πῦρ τὸ αἰώνιον τὸ ἡτοιμασμένον τῷ διαβόλῳ καὶ τοῖς ἀγγέλοις αὐτοῦ.

Figure 2 - Plan, St. Nicholas of the Roof, Kakopetria (A. Papageorghiou, The Narthex of the Churches of the Middle Byzantine Period in Cyprus, p. 445). 1: the Rich Man; 2: the Sea; 3: the "weighing angel".

This turns attention to what little we know of the space below (fig 2). We have no evidence of tombs there, and no record of the choreography of the rites performed there. We know, however, that the narthex had by the early 12th century become a standard component of monastic life, accommodating many of its non-Eucharistic rituals.[13] With the *typikon* of the twelfth-century Cypriot monastery of Makhairas as a guide, one can imagine the community at St. Nicholas entering the narthex each morning after their services in the church, departing thence to their day's work, and then returning at intervals to sing the hours and vespers.[14] Thus they approached it sometimes from the church, through the east door, but quite as often from their activities outside. We know that the narthex here had no western portal in the 12th century, for a fresco of that date covered the whole span of the central bay with a mural icon of the equestrian St. George.[15] As the naos did not, the narthex did have a door on the south; given the demolition of the original wall, we do not know if there was also a north door,[16] though there was one in the naos. The cramped placement of the church against the mountainside to its south, and the ample space to its north, make it clear that the monastic buildings – and thus a major portion of the monks' life – must have lain at its north. This makes it very plausible that the narthex did have a north door, and that the Last Judgment was so designed to offer a severe reminder to departing monks of the dangers they confronted in the world beyond. The scene was shaped to echo and inform their movements.

How the Last Judgment embraced the movements of the monks once they were within the narthex can only be surmised, but the murals still visible in the north do offer some clues. Both the somber weighing angel and the gesturing Rich Man turn their attention toward the south. The bosom of Abraham in Paradise, which the Rich Man craves, and the bliss to which the righteous above the angel were being led, must have filled both the central and southern portions of the narthex. If admonition and ejection monitored the monks' departure, inclusion and enjoyment of the community of the blessed may well have dominated the space within. Yet over the central door was a God who hurled damnation over his own blessing right hand. Monitoring the monks' movements as they departed the space apparently was more important than maintaining scene's compositional consistency.

13. See V. Marinis, *Architecture and Ritual in the Churches of Constantinople, Ninth to Fifteenth Centuries*, New York 2014, p. 69-71; A. Papageorghiou, The Narthex of the Churches of the Middle Byzantine Period in Cyprus, in *Rayonnement grec. Hommages à Charles Delvoye*, ed. L. Hadermann-Misguich and G. Raepsaet with G. Cambler, Brussels 1982, p. 438-448, at 447.

14. A. Bandy (trans.), 34. *Machairas: Rule* of Neilos, Bishop of Tamasia, for the Monastery of the Mother of God of *Machairas* in Cyprus, in *Byzantine Monastic Foundation Documents,* 5 vols, ed. J. Thomas and A. Constantinides Hero, Washington DC 2000 (Dumbarton Oaks Studies 35), 3, p. 1107-1175, at 1132-1135.

15. A. Nicolaïdès, The Murals of the Narthex: The Paintings of the Twelfth Century, Date and Iconography, in *Asinou Across Time. The Church and Murals of the Panagia Phorbiotissa, Cyprus,* ed. A. Weyl Carr and A. Nicolaïdès, Washington DC 2012 (Dumbarton Oaks Studies 43), p. 98, fig 4.5, p. 93-101, at 100.

16. On the issue of the north wall and door, see Papageorghiou, Νικολάου, Αγίου, της Στέγης (cited in n. 10), p. 248.

The church of the Transfigur tion in Sotira

Cyprus' next surviving Last Judgment, a thirteenth-century fresco in the village church of the Transfiguration in Sotira, Famagusta District, is today almost totally effaced.[17] As at St. Nicholas of the Roof, it occupied the barrel-vaulted ceiling, in this case of the whole western end of the naos. Just a narrow sliver remains, on the transverse arch at its far eastern edge. Cyprus had been governed by French Crusader kings for a good sixty years by the time it was painted, but the imagery remains firmly and familiarly Byzantine, and introduces us to an important addition to the Last Judgment's repertory. This is on the south side, where we see, at the top, the Patriarchs with souls in their bosoms, familiar from Byzantine images of Paradise, then the figu e of Sea with her fishes yielding their dead, and at the bottom a lively naked figu e dangling above a little fi e.[18] He is labeled "the falsifier of weights". He is one of a genre of specifically labeled peasant sinners that became widespread in both monastic and secular programs in the later 12th century.[19] He dangles opposite the apostles and the blessed, so would seem to belong to Hell. Yet he is clearly distinct from the abbots, emperors and archons being herded into Hell at St. Nicholas, and though he shares the nudity of the Rich Man there, he is not immersed in the fi e that engulfs him, either. If anything, he seems more closely related to resurrection and Paradise. He seems to represent some intermediate state or class.[20] Lacking the rest of the composition, it is hard to interpret him here. But such

17. G. Ioannou and C. Hadjichristodoulou, *Σωτήρα Αμμοχώστου, η βυζαντινή κωμόπολη. Ιστορία και τέχνη,* Nicosia 2002, p. 29-32.
18. *Ibid.*, image on p. 32.
19. On such images of identified sins, see S. Kalopissi-Verti, The Murals of the Narthex, The Paintings of the Late Thirteenth and Fourteenth Centuries, in *Asinou Across Time* (cited in n. 15) , p. 115-208, at 143-148 with earlier bibliography, especially Garides, *Études sur le Jugement dernier* (cited in n. 1), p. 82-117; D. Mouriki, An Unusual Representation of the Last Judgment in a Thirteenth-Century Fresco at St. George near Kouvaras in Greece, *DChAE* 4/8, 1975/76, p. 145-171; Maderakis, Η Κόλαση και οι ποινές (cited in n. 1), p. 21-80; Id., Η Κόλαση και οι ποινές των κολασμένων σαν θέματα της Δευτέρας Παρουσίας στις εκκλησίες της Κρήτης· Προβλήματα σχετικά με τα θέματα της Κολάσεως, *Ύδωρ εκ πέτρας· περιοδική επιστημονική έκδοση Κέντρου Μελετής Ορθόδοξου Πολιτισμού* 3-4, 1981, p. 51-130; S. E. J. Gerstel, The Sins of the Farmer: Illustrating Village Life (and Death) in Medieval Byzantium, in *Word, Image, Number: Communicating in the Middle Ages,* ed. J. J. Contreni and S. Casiani, Florence 2002, p. 205-217. They are anticipated already in Yilanlı kilise in the Peristremma Valley, Cappadocia, of the 7th-9th century, but become a recurrent component of the Last Judgment only in the late 12th century: see N. Thierry, L'Apocalypse de Jean et l'iconographie byzantine, in *L'Apocalypse de Jean. Traditions exégétiques et iconographiques IIIe-XIIIe siècles*, ed. Y. Christe, Geneva 1979, p. 319-339, at 337, fig 7.
20. Sometimes they are immersed in the fie y river, as in the monastic church of the Mavriotissa in Kastoria: *Alfa e Omega. Il Giudizio Universale tra Oriente e Occidente*, ed. V. Pace and M. Angheben, Milan 2006, pl. p. 170. At other times they are within the chambers that Angheben had associated with interim punishment, as in the churches of the Episkopi and Agitria in the Middle Mani in Greece: N. B. Drandakes, *Βυζαντινὲς τοιχογραφίες τῆς Μέσα Μάνης*, Athens 1995 (Βιβλιοθήκη τῆς ἐν Ἀθηναῖς ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας 141), p. 159-207; 237-253. Often, as here, they are independent of both.

sinners abound in the third of Cyprus' Last Judgments, and this is – at last – intact. This is at the church of the Panagia Phorbiotissa near Asinou.

The church of the Panagia Phorbiotissa of Asinou

Asinou once again is a monastic church.[21] Built around 1100 CE, perhaps as a private chapel, it had by 1115 become the *katholikon* of a monastery, and at some point, thereafter acquired the requisite narthex. The narthex was adorned only very slowly with paintings, and they reflect a shift in the kind of audience that we had assumed for St. Nicholas of the Roof. One senses this already in the earliest fresco, the magnificent late twelfth-century mural icon of St. George in the south apse (fig 4).[22] Painted over the closed south door, rather like its counterpart at St. Nicholas, the dashing image bears the donor inscription of a lay person, one Nikephoros, a physician of horses. The name of another Nikephoros, Nikephoros maker of horseshoes, added below his on the mural, suggests that the narthex was accessible not only to lay patrons, but to lay pilgrims, as well.[23] Their presence confirms the tendency over the course of the 12th century for the narthex of monasteries to become a kind of selvage between lay and cloistered communities, where the two converged. By the time the next paintings appeared at Asinou a century later, this process had evolved, for these record the patronage of lay women, one a local widow who seems to have financed major repairs to the church,[24] the other a Frankish noble lady led by *noblesse oblige* or the lack of an accessible Latin church to support this one.[25] Both portraits cluster close to St. George, the local patron behind him and the Latin lady above. The view (fig 4), imagined with these three paintings only, is what would have greeted the monks when they came into the narthex from their monastic buildings on the north: they would have faced the portraits –and petitions– of their benefactors. The interaction of lay and monastic implied here was then sealed in 1332/33, as we learn from an inscription over the east door, when the fathers of the monastery and "the common people" joined together to sponsor the fresco program that still clothes all the remaining surfaces of the space.[26] It included ten further portraits – three more lay people here, and seven monks.

21. Most recently *Asinou Across Time* (cited in n. 15) with earlier bibliography, especially C. Hadjichristodoulou and D. Myrianthefs, *The Church of Our Lady of Asinou*, Nicosia 2009²; Stylianou and Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus* (cited in n. 10), p. 114-140.
22. On this figu e, see A. Nicolaïdès and D. Winfiel , The Murals of the Narthex: The Paintings of the Twelfth Century, in *Asinou Across Time* (cited in n. 15), p. 93-110.
23. N. P. Ševčenko, The Metrical Inscriptions in the Murals of the Panagia Phorbiotissa, *ibid.*, p. 69-90, at 83.
24. Kalopissi-Verti, The Murals of the Narthex (cited n. 19), p. 122.
25. On this figu e, see *ibid.*, p. 122-130.
26. Communal patronage was not uncommon in areas under Latin control, but it is rare in the context of a monastic church. On such patronage, see *ibid.*, p. 178-179; S. Kalopissi-Verti, Collective Patterns of Patronage in the Late Byzantine Village: The Evidence of Church Inscriptions, in *Donation et donateurs dans le monde byzantin. Actes du colloque international organisé à l'Université de Fribourg, Fribourg 13-15 mars 2008*, ed. J.-M. Spieser and E. Yota,

Figure 3 - The blessed and the damned, west face of north vault of narthex, St. Nicholas of the Roof, Kakopetria (photo by the author).

Figure 4 - Narthex looking south, Panagia Phorbiotissa, Asinou (photo: Gerald L. Carr).

Their chosen theme was the Last Judgment (fig 5). It fills the vaults above a densely populated sanctoral cycle. Once again, Christ is central. He is not enthroned; instead, in the guise of the Pantokrator, he presides from the dome. The Pantokrator gazing from the dome characteristically dominated the naos of churches. Here, he lends to the narthex the solemnity of a naos, as if to confer on the space accessible to the laity the aura of a church interior. The apostles and angels encircle him, emphasizing his centrality, but he himself establishes an east-west axis. He faces not the monks, but the western door, the portal used especially by the laity. From him, the program unfolds in two perspectives. When seen looking eastward (fig 5), Paradise with the Mother of God and Patriarchs appear to the north at Christ's right, while Asinou's famous sequence of eight sinners are at his left. Serried ranks of the blessed are assembled around Paradise, with the arriving righteous below, and the choirs of the saints arching above. Between them are both Earth and Sea, their surroundings busy with creatures yielding up resurrected bodies. Linked with Hell at Kakopetria and with Paradise at Sotira, Sea and Earth are associated here at Asinou with the sites of beatitude, binding resurrection to redemption. Paradise itself lies immediately over the door to the monastic buildings. Arching above it are Christ's words from Matthew 25:34: "Come unto me, blessed of my father; receive the kingdom prepared for you."[27] The eastern wall itself, beneath the Pantokrator, is centered on the orant Mother of God; the *Deesis*, image of intercession, flanks the portal below her. But the imagery is not symmetrical. Christ clearly dominates the *Deesis*, and two white forms flanking the orant Virgin guide attention firmly to the right. A prayerful priest-monk in his white vestment closes the left side; to the right, surprisingly, are two white hunting dogs. They belong to the tall monk, probably the hegumen Theophilos, who is portrayed above them in the soffit. Monks were not supposed to hunt, and engaging as the dogs are, they do intimate temptation – their alert noses point the eye onward to the figu es on the sinister side.

These are the sinners, pointedly lined up at Christ's left, on the side of the lay portraits (fig 7). They radiate physicality. Bound and wriggling, they dangle from meat hooks, emphasizing their carnal nature. Their transgressions are civic, not private, and dominated by greed. At the top, the man who ploughs over borders is paired with the deceitful miller; the thief, hooked by the cupidity of his eye, and the slanderer with a snake at his tongue follow. The usurer and falsifier of weights –familiar from Sotira– is next, punished with particular ferocity as he dangles head-down in fi e. The bad nun beside him, unique in Byzantine imagery, may lend weight to the intimation in Asinou's *Synaxarion* that the monastery was associated in this period

Paris 2012 (Réalités Byzantines 14), p. 125-140; Ead., Church Foundations by Entire Villages (13th-16th c.), A Short Note, *ZRVI* 44, 2007, p. 333-340; Ead., *Dedicatory Inscriptions and Donor Portraits in Thirteenth-Century Churches of Greece*, Vienna 1992 (Denkschriften, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse 226). The earliest example in Cyprus is in the apse of 1178 at the Holy Cross, Pelendri: see Stylianou and Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus* (cited in n. 10), p. 507-508, figs 302-304.

27. Δεῦτε, οἱ εὐλογημένοι τοῦ πατρός μου, κληρονομήσατε τὴν ἡτοιμασμένην ὑμῖν βασιλείαν ἀπὸ καταβολῆς κόσμου.

Figure 5 - Narthex vault, Panagia Phorbiotissa, Asinou
(photo: Gerald L. Carr).

Figure 6 - Narthex looking east, Panagia Phorbiotissa, Asinou
(photo: Gerald L. Carr).

Droits numériques non obtenus.

Figure 7 - Sinners, with upper two panels on the left, lower two panels on the right, Panagia Phorbiotissa, Asinou (photo by the author).

with a women's convent.[28] The snake at her ear suggests sins of eavesdropping, gossiping, or meddling. By contrast, the sin of the bad monk who dangles below her may be spelled out by the female figu e who hangs at his side, gazing at him: she is "the one who turns away her children", aborting or abandoning them. She suggests the baleful fruits of monastic lust.

The sinners lie opposite Paradise. If Heaven opposes them, they must be in Hell. Unquestionably, they are in punishment. One notes, however, that Christ's condemnation of the damned does not accompany them. The fathers of the Church were firm that post-mortem suffering was possible only after the resurrection of the body at the end of time, and that even then, what was suffered was remorse, not punishment.[29]

28. G. Grivaud, Fortunes and Misfortunes of a Small Byzantine Foundation, in *Asinou Across Time* (cited in n. 15), p. 13-36, at 29.

29. N. Constas, Mark Eugenikos, in *La théologie byzantine et sa tradition*, ed. C. G. Conticello and V. Conticello, Turnhout 2002 (Corpus Christianorum), vol. 2, p. 411-475; Bathrellos, Love, Purification, and orgiveness (cited in n. 3), p. 78-121.

By contrast, popular imagination was emphatic that sinners did suffer punishment after death, but it also reserved latitude for their eventual remission at the end of time.[30] Thus the sinners seem to dangle ambiguously between death and damnation. Here at Asinou, they respond less to the categorical condemnation of end-time judgment than to the very pragmatic theme of rewards. As those in Heaven reap benefice, these reap punishment. Naked and labeled, they speak to behavior in the world. As Rossitza Schroeder has argued, confession was among the rituals that took place in the narthex of monastic churches.[31] The depicted sinners surely afforded the clergy compelling pictures of the wages of sin. Thus, they must have elicited fear. But they must also have invited a gratifying measure of retributive scorn on the part of those who gazed at them.

The sinners function opposite Paradise, in a dialectic of reward and retribution. A very different vista opens when one turns to the narthex's other, westward perspective (fig 8). Here the sinners literally vanish from view, to be succeeded on their soffit by the compartments of otherworldly terrors. Eerie and ambiguous, the terrors seem to convey only terminal gloom, and attention slips from them to the energetic activity of the west lunette (fig 9). Here, as angels trumpet gossamer souls from their tombs, the river of fi e boils from the Throne prepared for the end of time, engulfing a cowering crowd. A rightward current courses across the tympanum, surging from the angels across the Prepared Throne and river of fi e to close in the angel with the scales of justice on the north soffit. Far from reaching back to the lively, labeled sinners, the scene of final judgment opens a different dialogue.

It, too, is vengeful: no Heaven appears here to counterbalance the flood of fi e. Judgment here is condemnation: to be mortal is to be culpable. Rituals of death, like those of confession, drew lay people into Asinou's narthex, for the narthex was the customary place for funerals.[32] But the issues of death exceeded retribution. Retribution was for activities one could amend in life; the western tympanum evokes the terrifying paralysis of inescapable culpability.[33] Yet relentless as it is, the river of fi e remains small within the tympanum as a whole. Countervailing elements appear, especially Adam and Eve, who confront judgment with ardent prayer. Together, their urgent postures capture the visual diagonal that runs across the tympanum, carrying the eye over the river of fi e and past it, to the weighing angel beyond.

30. Baun, *Tales from Another Byzantium* (cited in n. 9), p. 312 –"Both the fact that intercession can help, and the implication that the Last Judgment is just around the corner, indicate that our texts take place not in Hell or even in Hades, but in some third, less defined and more flexible location in the yzantine religious consciousness" – and *passim*.

31. R. Schroeder, Prayer and Penance in the South Bay of the Chora Exonarthex, *Gesta* 48, 2009, p. 37-53.

32. Marinis, *Architecture and Ritual* (cited in n. 13), p. 73-76; and on Asinou in particular see C. L. Connor, Female Saints in Church Decoration of the Troodos Mountains in Cyprus, in *Medieval Cyprus: Studies in Art, Architecture, and History in Memory of Doula Mouriki*, ed. N. P. Ševčenko and C. Moss, Princeton 1999, p. 211-240, at 218-219; S. E. J. Gerstel, Painted Sources for Female Piety in Medieval Byzantium, *DOP* 52, 1998, p. 89-111, at 98-102.

33. On the medieval sense of paralysis in the face of divine judgment, see K. Ambrose, Attunement to the Damned of Conques Tympanum, *Gesta* 50, 2011, p. 1-17.

Figure 8 - Narthex looking west, Panagia Phorbiotissa, Asinou (photo: Gerald L. Carr).

Figure 9 - Tympanum of west narthex door, Panagia Phorbiotissa, Asinou (photo: Dumbarton Oaks BF.T.As.K.8.2).

As at St. Nicholas of the Roof, but in a way never encountered again, he turns not toward, but away from the river of fi e. Thus, he directs attention onward, toward the procession of those approaching Paradise (fig 8). Somber as it is, then, the Hellfi e of the end-time has its own visual dynamic within the whole, and is more closely linked with Heaven than it is with the lively personal hell of the exposed and identified sinners. Its language is not of retribution and reward, but of culpability and faith.[34] Rather than a tidy bifurcation of saved and damned, Heaven and Hell, the Last Judgment at Asinou creates a series of triangulations across the space of the narthex, their messages calibrated to the vantage points of those within.

The frescoes here do not clarify the ambiguities inherent in the Byzantine Last Judgment imagery – whether one or more judgments were intended, how the wriggling sinners related to the otherworldly terrors, or what either sinners or terrors had to do with the river of fi e. Like the Byzantine theologians themselves, the imagery shifts perspectives, reflecting more upon the valences of divine judgment than on apocalyptic finalit . Yet distributed as it is in three dimensions around the physical movements of its viewers, it does speak responsively to the varied conditions and concerns of the people below. The monks are among those whom it addresses: one sees the way Christ's raised right hand both blesses and admonishes them as they enter the space (fig 5), and the way the sins of lust and cupidity wriggle and cluster around the wealthy patrons (fig 4). But above all the murals speak to the lay community, who both entered and departed by way of the western door. At least two messages unfolded to them. One was based on the dialectic of reward and retribution and spoke to life and the satisfaction of seeing greed punished (figs 6, 7); the other was rooted in the dialectic of culpability and faith and spoke to awe in the face of mortality (figs 8, 9). It is not in its clarity, but in its flexibility that the imagery assumes the efficient functionality that r. Maximos Constas had affirmed

The churches of Sotira, Lythrangomi and Kouka

Asinou's is the last instance in Lusignan Cyprus of a Last Judgment distributed three-dimensionally around a vaulted space. All ensuing examples were concentrated on a single, usually flat surface, though portions sometimes spilled onto an adjacent jamb or pier, evoking the old three-dimensionality. The growing preference for gabled rather than vaulted structures was certainly a factor in this change, but a more determinative stimulus is exemplified in the diminutive, late fourteenth-century funerary chapel of St. Mamas in Sotira, just yards away from the Transfiguration church that we saw earlier.[35] Like Asinou's narthex, this is a domed space, but the Last Judgment does not spread across its apex. Instead, it is compressed onto the

34. See Mark Eugenikos' assessment, quoted by Constas, Mark Eugenikos (cited in n. 29), p. 459: "'Faith' will rule over the present world, and 'Hope' over the period between death and resurrection, but 'Love' will reign after the final judgment, and through it the saints will be united to God."

35. M. Olympios, Saint George of the Greeks and Its Legacy: A Facet of Urban Greek Church Architecture in Lusignan Cyprus, in *Famagusta. Volume 1: Art and Architecture*, ed. A. Weyl Carr, Turnhout 2014 (Mediterranean Nexus, 1100-1700, 2), p. 143-202, at 174-176; Ioannou and Hadjichristodoulou, *Σωτήρα Αμμοχώστου* (cited in n. 17), p. 53-55.

tympanum of the south wall. Facing it from the north tympanum is the Dormition of the Mother of God. Together, they yield a powerful funerary program. The effort to integrate the Last Judgment into the visual ministry of the church interior, as seen here, was surely the more significant impetus drawing it onto the wall. Of the three remaining versions from the Lusignan period, two were, like this one, located inside the naos, responding to the imagery around them. The Last Judgment in the village church of the Panagia Kanakaria in Lythrangomi, today almost totally vanished, spread over the north wall of the naos, complementing the scenes from the Christological narrative that faced it on the south.[36] The Last Judgment in the monastic church of the Holy Cross, Kouka, in turn, confronts scenes of the trial of Christ, the earthly trial of God by men facing the awesome trial of humankind by God on opposite sides of the barrel vault over the south arm of the cruciform naos (fig 10).[37] Drawing the Last Judgment in this way into the Christological narrative, rather than setting it apart in the narthex – or at the west of the naos as in Sotira's Transfiguration church – was an innovation. It had an inevitable impact on the scene's content and performance. The imagery at Lythrangomi is too abraded to diagnose, but that in St. Mamas and the Holy Cross is clear. Its components are fewer, and they are composed symmetrically around a strong central axis, balancing beatitude and condemnation. Rather than discursive multiplicity, unity dominates. This affects the scene's relation to viewers, bringing them to a standstill at the middle, where they can turn from one to the other of the confronted subjects, eschatological

Figure 10 - Last Judgment, Holy Cross, Kouka
(photo: Gerald L. Carr).

36. A. H. S. Megaw and E. J. W. Hawkins, *The Church of the Panagia Kanakariá at Lythrangomi in Cyprus. Its Mosaics and Frescoes,* Washington DC 1977 (Dumbarton Oaks Studies, 14), p. 153-155.

37. D. C. Kappaïs, *Η ιστορία και αρχαία Ιερά Μονή Τιμίου Σταυρού Κουκάς. Θρησκευτικά μνημεία πόλης και επαρχίας Λεμεσού*, Limassol 2009; S. Hadjisavvas, *Annual Report of the Department of Antiquities for the Year* 1998, Nicosia 2003, p. 31, figs 14-15.

or Christological, and interpret each one fully from the vantage point of its center. In time, this symmetry would flatten the Last Judgment into a planar composition, focused on the end of time, without its earlier, ruminative, diachronic three-dimensionality. But first, one final Last Judgment of Lusignan date retained its place in the narthex, and though painted like those at Sotira, Kouka, and Lythrangomi on flat walls rather than enfolding vaults, preserved an element of discursive mobility.

The church of St. Herakleidios, monastery of St. John Lampadistes

This is in the church of St. Herakleidios, *katholikon* of the monastery of St. John Lampadistes, Kalopanagiotis.[38] My perception of this fresco was radically reshaped three years ago, when I saw the narthex for the first time with its long-disused south door open (fig 11). This made it harder to photograph, but far more instructive. The Last Judgment occupies the east wall of the narthex's initial, south bay, spilling over also onto the adjacent wall on either side of the south door. When the south door was disused, the Last Judgment had lurked awkwardly in the dark corner beside the door leading into the church. Opening the south door made evident the

Figure 11 - Narthex looking south past the doors to the chapel of St. John Lampadistes and the church, St. Herakleidios, Kalopanagiotis (photo: Gerald L. Carr).

38. See A. Papageorghiou, *The Monastery of Saint John Lampadistis in Kalopanayiotis*, Nicosia 2012 (Guides to Byzantine Monuments of Cyprus); M. Emmanuel, Monumental Painting in Cyprus During the Last Phase of the Lusignan Dynasty, 1374-1489, in *Medieval Cyprus* (cited in n. 32), p. 241-263, at 248-251; Stylianou and Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus* (cited in n. 10), p. 306-312; Eid., Donors and Dedicatory Inscriptions, Supplicants and Supplications in the Painted Churches of Cyprus, *JÖBG* 9, 1960, p. 97-128, at 109; A. Papageorghiou, Κύπροι ζωγράφοι τοῦ 15^{ου} καὶ 16^{ου} αἰώνα, in *Report of the Department of Antiquities of Cyprus,* 1974, Nicosia 1974, p. 195-209, at 197.

narthex's function as a pathway, giving access to both St. Herakleidios itself, and then to the immediately adjacent pilgrimage chapel of St. John Lampadistes.[39] The Last Judgment is poised to address all who entered this space. This very fact helps significantly to clarify the question of who actually did pass through it. The pilgrimage chapel was unquestionably accessible to the laity; the status of the church, on the other hand, is complicated.[40] An early twelfth-century fresco of two supplicating monks in the apse suggests that St. Herakleidios served a monastery at that time; it did so again in the 17th century, when it is documented for the first time in surviving written sources. It is generally assumed to have been monastic throughout. This assumption is challenged, however, by the patrons of the Last Judgment, who are portrayed within the painting. They are a family of four, a married couple with two sons in clerical garb, who are identified as the priests of "this church," using for "this church" the word *katholiki,* or village church.[41] Thus the church must have spent some centuries serving the village community, with parishioners and pilgrims coming in and out of the south door. The placement of the Last Judgment around that door reinforces the likelihood that this was the case. Rather than serving monastic viewers entering the narthex from the church, for whom the image would have lain awkwardly around the corner, the scene functions forcefully and effectively for people coming and going through the south door. All who entered, parishioners or pilgrims, would have passed the Last Judgment, their eyes level with the lower figu es on the east wall, before turning to enter the church through its west portal, or moving on to the chapel.

The mural one sees on entering rises cliff-like on one's right (fig 12). Its compression onto one, major surface rather than multiple, curved ones imposed upon it the same kind of compositional symmetry and iconographic economy that have been pointed out already in the frescoes of St. Mamas, Sotira, and the Holy Cross at Kouka. Its elements are assembled bilaterally now, around a plummeting central axis. Plunging vertically from the pale mandorla of Christ – at the top of the photograph here – this falls past the Prepared Throne where the Protoparents adore the cross, sign of Christ's mercy, to conclude in the scale of justice, where the deeds of souls are being weighed. It comes as a bit of a surprise to realize that none of the three-dimensional Last Judgments we've seen so far had actually assembled the blessed on one side and the condemned on the other in a strict bilateral confrontation, and none had placed the act of "weighing in the scale" at the compositional center. The scale had by this time come to serve as a summative metaphor of both end-of-life and end-of-time judgment, and its centrality here tends to draw the two judgments together into one.[42]

39. On the pilgrimage, see A. Weyl Carr, The 'Holy Sepulcher' of St. John Lampadistes in Cyprus, in *Новы Иерусалимы. Иеротолу и Иконография. New Jerusalems. Hierotopy and Iconography*, ed. A. Lidov, Moscow 2009, p. 475-488.

40. Papageorghiou, *The Monastery of Saint John Lampadistis* (cited in n. 38), p. 9-11, suggests that the monastery was founded in the mid-16th century. Given the early twelfth-century fresco of two kneeling monks in the apse, it seems likely that it was refounded at that time.

41. *Ibid.*, p. 37 and fig 31.

42. On the image of the scale, see Marinis, 'He Who is at the Point of Death' (cited in n. 3), p. 70-73; M. Jugie, La doctrine des fins dernières dans l'Église gréco-russe, *EO* 17, 1914-1915, p. 5-22, at 21.

Figure 12 - Last Judgment, St. Herakleidios, Kalopanagiotis (photo by the author).

Its compelling visual centrality is clear as one enters through the south door and turns to face the soaring image at one's right. Directly before one is the scale itself, with the action at eye-level (fig 13). The scale hangs from the Prepared Throne; a single soul is being judged.[43] As devils scramble to heap scrolls documenting transgressions in the left pan, angels gather at the right. One of them pokes the devils away with his pitchfork, while his companion, sheltering further souls at his feet, places records of beneficent deeds in the right pan. Though the soul being tried turns its face toward the devils, suggesting its condemnation, the scale clearly tips to the side of the blessed: the angels are winning.

The cant of the scale is not the scene's only asymmetry. The whole composition is eerily asymmetrical, as the river of fi e drifts to the right over an unstable void that contrasts starkly with the architectural solidity of the realms of beatitude on the other side (fig 12). With one's focus on the weighing, the diagonal of the scale guides one's eye away from the void. And even the diagonal of the fi e, rather than plunging attention downward, defines an ascending wedge, opening toward the story on story of Heavenly abodes on the left. In essence, the composition draws one forward toward Heaven and – just beyond it – the door into the church. This benign direction is underscored by the register beneath the weighing, where a host of the righteous, barely smaller than the visitor him- or herself, once marched toward the bosom of Abraham and the Patriarchs. They echo and accelerate the path of the entering viewers.

It is only as one turns to leave the narthex that the angled balance beam of the scale directs attention back to the unstable void of the composition's sinister side. The river of fi e to which it points is a densely gorged tumult, goaded by the fie y angel. Figures at its brink are identified in a ferocious caption as "the false priests, the fighters against the spirit and unbelievers, [those not speaking] the truth, the Jews, the Pharisees, the evil kings, and tyrants."[44] They view the fi e with awe. But threatening as the cascade of condemnation is, it does not actually reach the bottom of the scene, and the area beneath it exposes a no less sinister process (fig 14). Trailing rightward across it, directly at eye level, is a long chain gang of naked souls being marched in shackles from the scale of justice into Hell. They are ordinary sinners, counterparts to the viewers facing them, who have been found wanting in the balance. Not only the demon who leads them, but the souls, too, have been hacked and abraded over the centuries, as if despised. They lead one relentlessly into and around the corner, to converge with the fie y river. It is at this point, finall , that

43. Though a scale is used here to sort the deceased person's deeds, rather than tollhouses cited there, the dramatic confrontation of protective angels and judgmental demons is very like the post-mortem judgment of Theodora described in the Life of Basil the Younger: Sullivan, Talbot, and McGrath, *The Life of Saint Basil the Younger* (cited in n. 9), p. 227-269.

44. Η μη ἐρης η πνευματομαχη κε απισ / τοι.... την αληθηαν. Η Ιουδεη κ(αι) / φαρϊσεη · οι βασιλεις οι κα / κοι και τυρανοι, read as οἱ μὴ ἱερεῖς, οἱ πνευματομάχοι καὶ ἄπιστοι, [οἱ μὴ λέγοντες] τὴν ἀληθείαν, οἱ Ἰουδαῖοι κ(αὶ) Φαρισαῖοι, οἱ βασιλεῖς οἱ κακοὶ καὶ τύραννοι by A. Stylianou and J. A. Stylianou, Ἡ βυζαντινὴ τέχνη κατὰ τὴν περίοδο τῆς Φραγκοκρατίας, in Ἱστορία τῆς Κύπρου, 6 vols., *Τόμος Ε'· Μεσαιωνικὸν βασίλειον, Ἐνετοκρατία, Μέρος Β'*, ed. T. Papadopoullos, Nicosia 1996, p. 1229-1407, at 1323.

Figure 13 - Last Judgment, scale of justice, St. Herakleidios, Kalopanagiotis (photo by the author).

Figure 14 - Last Judgment, sinners led to Hell, St. Herakleidios, Kalopanagiotis (photo by the author).

Figure 15 - South wall of the narthex, with Satan and a sinner below the Three Hebrews in the Furnace and Daniel in the Lions' Den, St. Herakleidios, Kalopanagiotis (photo: Gerald L. Carr).

one focuses on the south wall (fig 15). Both the Last Judgment's asymmetrical conclusion, and one's own point of departure from the church, lie before one here. Black and winged and engulfed in flame, the Devil himself astride the Dragon occupies the wall to the left of the door, cradling a naked Judas in his lap. On the wall to the right, a lone sinner – a woman – remains of what must have been a row of three. She is identified as the woman who rejects children (fig 16).[45] Her abjectness underscored by her gender, she stands as a minatory departing message to those who leave.

The residue of three-dimensionality gained by drawing the image around the corner enables a dynamic spatial interplay, as the east wall draws visitors inward toward Heaven and the door to the church, while the south one pulls them back toward the terror of condemnation to the Devil's fi e. The dual focus resonates with the duality of the Last Judgment itself, see-sawing attention from redemption on the one hand to damnation on the other. At the same time, the back-and-forth dynamic echoes the movement of visitors through the narthex. Thus, as at Asinou earlier, the Last Judgment appears shaped to the uses of the space it adorns. In its dualism, the program is less complex than that at Asinou, with its truly three-dimensional triangulation of reward and punishment, punishment and judgment, judgment and restitution.

45. On her inscription, only the word τα νήπια – children – remains. Several sins involve children; she may be the woman who refuses to nurture children, who refuses to breastfeed her children, or who aborts or abandons her children: see Kalopissi-Verti, The Murals of the Narthex (cited in n. 19), p. 145; M. Vassilaki, Οι παραστάσεις των κολαζομένων γυναικών στις εκκλησίες της Κρήτης, *Αρχαιολογία* 21, Nov. 1986, p. 41-46, at 44; Maderakis, Η Κόλαση και οι ποινές (cited in n. 1), p. 79.

Figure 16 - Last Judgment, sinful woman, St. Herakleidios, Kalopanagiotis (photo by the author).

This simplification is a result not only of its reduction to two surfaces, but of its association on the south wall of sinners and Hellfi e in close proximity. The location of the sinners by the door, seen also in many Last Judgments on Crete, fulfilled a pointed message: the sinners, after all, were the peasant players in the vast drama of judgment.[46] Their placement functioned explicitly to admonish the villagers and pilgrims – themselves peasants – who came in and out of this door. Conjoined with Hellfi e, however, they amalgamate the "middle state" of the soul after death with its fate at end of time, blurring a tension long honored in Orthodox tradition and preserved at Asinou. Nonetheless, in two significant respects the Last Judgment in St. Herakleidios does echo and affirm the ideas expressed at Asinou. The firs of these concerns once again the figu es on the south wall (fig 15). In Asinou, the diagonal current sweeping across the scene of judgment in the western lunette toward the outward-turned figu e of the weighing angel had directed attention onward from the river of fi e to the procession of the righteous approaching Paradise. Thus it held out the efficacy of faith in the face of inescapable culpability. In St. Herakleidios, too, the south wall is tinged with hope. The late Lusignan Last Judgments had been drawn down from the vaults and flattened onto walls in order to interact with imagery around them. Here, the imagery of demonic fi e and shackled sinners lies below a far loftier register of very different scenes. Looming over the Devil and his fire, towering figu es of the Three Hebrews rise unscathed from the fi e of Nebuchadnezzar's furnace, while a massive Daniel triumphs in the lion's den above the shackled sinners below.[47] The alignment is surely intentional. Here again, then, faith is held out in the face of implacable judgment.

In a second significant way, too, the imagery at St. Herakleidios accords with Asinou. In both cases – here, where the Devil and sinners adorn the door, and at Asinou where the river of fi e cascades from the Prepared Throne with no Heaven at its other side – the portal includes no image of salvation. There is no way to turn one's attention to the blessed side, or to decide that the minatory message is really for someone else. The admonition is unequivocal and severe.

The monastic church of the Cross of Agiasmati

Only in the 16th century does one finally encounter Last Judgments at the portal that are truly and comprehensively symmetrical. A good example is offered by the image engulfing the steep east wall of the narthex in the monastic church of the Cross of Agiasmati near Platanistasa.[48] It rises over the east door into the naos (fig 17). High in the composition, one can barely make out the scale of justice beneath the Prepared Throne; far more accessible and clearly visible is the even-handed balance at the bottom of the scene between the blessed being led to Paradise by St. Peter on the left side, and the fi e inhabited by the Devil on the right. It is a jolt

46. See especially Gerstel, The Sins of the Farmer (cited in n. 19), p. 205-217.

47. Papageorghiou, *The Monastery of Saint John Lampadistis* (cited in n. 38), fig 37.

48. C. Argyrou and D. Myrianthefs, *Ο Ναός του Τιμίου Σταυρού του Αγιασμάτι*, Nicosia 2004 (Guides to Byzantine Monuments of Cyprus); Stylianou and Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus* (cited in n. 10), p. 186-218.

Figure 17 - Last Judgment, Cross of Agiasmati, Platanistasa (photo by the author).

to realize that no Cypriot Last Judgment had ever before offered such an unequivocal option of salvation and damnation in the register closest to the eye. Following the composition fully to the side of the blessed exposes an ample Paradise below a Heaven so gorged the blessed that there is no room for haloes. Following the composition equally fully to the right reveals a cluster of labeled and dangling sinners. They are now fully integrated into the Devil's realm of fi e.[49] The ambivalence still felt at St. Herakleidios is gone; we stand at the balance point between saved and damned.

With this image, we are in Cyprus' Venetian period. The Venetians cultivated apocalyptic learning with keen fascination, and Last Judgment imagery flourished under their hegemony: fifteen of the twenty-two pre-Ottoman Last Judgments on Cyprus, or just over two-thirds, belong to the eight decades of Venetian rule. All but three are strictly confined to a single, framed surface, and characteristic throughout is the placement of the viewer squarely in the center between the saved and the damned. Given the importance accorded in this paper to portals, it is surprising to realize that no earlier Last Judgment in Cyprus had been composed so centrally around a portal, commandeering the viewer's single vantage point. The symmetrical alignment feels more akin to the Last Judgments of western European than of Byzantine art, and must to some extent reflect them. Certainly it brings the variegated paths of perception that we have been tracing to a halt, muting the musing reflectio on the vicissitudes of judgment that had emerged in the varied pathways of the earlier murals, and replacing them with a categorically focused and centered event.

49. *Ibid.*, fig on p. 49.

The earlier versions had relied, as Nancy Ševčenko had said, upon intentional disjunctions, in which "[t]he usual conventions for depicting time and space in Byzantine painting have been deliberately ignored." But when given the freedom of three-dimensional composition, these very disjunctions had enabled the imagery of the Last Judgment – for all its ambiguity – to relate with remarkable cogency to the communities it addressed.

Annemarie Weyl Carr
Southern Methodist University,
Dallas, Texas

Images et passages dans l'espace ecclésial à l'époque médiobyzantine

Maréva U

L'architecture, la structuration de l'édifice, le décor et la liturgie concourent à la création de l'espace sacré des églises byzantines, un lieu où adviennent de multiples expériences spirituelles, sensorielles et sociales. Le décor monumental, qui couvre les parois des édifices, peut être rendu totalement visible, partiellement visible ou encore invisible au regardant par des jeux de lumière et d'échelle, et par l'emplacement des images dans l'espace. Perceptibles, lisibles, intelligibles ou non, les images, par le seul fait de leur présence dans l'espace cultuel, peuvent faire sens grâce aux relations qu'elles entretiennent avec l'architecture du monument, ses fonctions et ses symboliques.

Les lieux de passage sont éminemment propices pour envisager les notions de visibilité et de présence de l'image, dans la mesure où ils participent à l'organisation spatiale et symbolique du lieu de culte. Situé entre deux espaces, le passage se caractérise essentiellement par son ambivalence. C'est un lieu à franchir, à traverser, avec ou sans l'idée d'obstacle, qui implique une dimension dynamique[1]. En ce sens, il désigne les ouvertures, les portes et les arcades, mais aussi les seuils et les marches qui articulent les parcours effectués par la communauté religieuse vers l'église et en son sein. Saint-Panteleimon à Nérézi, en Macédoine, construite au milieu du XIIe siècle, offre un exemple caractéristique de ces multiples passages qui ordonnent l'espace et ses dynamiques axiales[2] (fig 1).

Par la mobilité qu'il induit, le passage influe sur la perception de l'espace, qui selon les déplacements, n'est guère statique ou immuable, mais variable et plurielle. La question de la visibilité des images est alors inhérente aux lieux de transition, car ces derniers structurent l'espace et induisent une révélation visuelle progressive du décor selon les parcours empruntés.

1. Le passage, l'acte qu'il suppose et les rites qu'il implique sont au cœur de l'étude fondatrice de l'ethnologue et folkloriste A. Van Gennep, *Les rites de passage : étude systématique des rites*, Paris 1909, rééd. 1981. Par une démarche heuristique simple, il analyse les phénomènes de rites de passage, éloignés dans le temps et dans l'espace. Il définit aussi brièvement l'aspect matériel du passage. Pour une analyse critique de cette étude, voir notamment M. Mauss, Les rites de passage, *Année sociologique* 11, 1910, p. 200-202, rééd. dans Œuvres. I. Les fonctions sociales du sacré, Paris 1968, p. 553-555 ; P. Bonnin, Dispositifs et rituels du seuil : une topologie sociale. Détour japonais, *Communications* 70, 2000, p. 65-92.

2. Sur ce monument, se référer aux articles et monographies suivants : I. Sinkević, *The Church of St. Panteleimon at Nerezi. Architecture, Program, Patronage*, Wiesbaden 2000 ; Ead., Western Chapels in Middle Byzantine Churches: Meaning and Significance, *Starinar* 52, 2002, p. 79-92 ; D. Bardžieva-Trajkovska, New Elements of the Painted Program in the Narthex at Nerezi, *Zograf* 29, 2002, p. 35-46 ; Ead., *St. Panteleimon at Nerezi: Fresco Painting*, Skopje 2004.

Droits numériques non obtenus.

Figure 1 - Plan au sol avec signalement des passages, Saint-Panteleimon, Nérézi (d'après Sinkević, *The Church of St. Panteleimon at Nerezi*, pl. 1, p. 190).

Ces espaces liminaires sont souvent le support d'images et d'inscriptions. Le potentiel sémantique de ces décors repose sur les fonctions et les symboliques attribuées aux portes et aux passages. Dès lors, nous proposons, en allant au-delà de la question de la réception que suppose la visibilité, d'examiner le rôle des images situées autour des lieux de passage[3] dans les églises de l'époque médiobyzantine (843-1204), période qui correspond à l'apparition et au rayonnement des formes propres à l'architecture byzantine moyenne, tel le plan en croix grecque inscrite à coupole[4]. Notre raisonnement reposera sur l'appréhension des interactions qui s'opèrent entre les décors, les fonctions et les valeurs de ces espaces, tout en considérant leur participation à l'économie symbolique du lieu ecclésial.

3. Contrairement à la question de la réception et de la visibilité des décors dans les églises byzantines, les images de passage et leurs interactions avec l'espace qu'elles occupent ont été peu étudiées.

4. L'intérêt de cette période réside notamment dans l'uniformisation de la conception de l'espace qui caractérise les monuments, et ce en dépit de la diversité architecturale allant du plan basilical hérité des traditions paléochrétiennes à l'élaboration du plan en croix grecque inscrite surmontée d'une coupole. Les édifices de cette période témoignent aussi de la formation d'un « programme » iconographique dit « classique », dont les mosaïques du *katholikon* d'Hosios Loukas, de la Néa Moni de Chios et du monastère de Daphni sont les modèles par excellence.

Fonctions et symboliques des lieux de passage

L'église et son décor ont souvent été considérés comme le reflet d'un seul principe organique répondant au symbolisme cosmologique de l'édifice. Cela se traduit par une perception verticale de l'espace et se matérialise par une répartition tripartite : la coupole où domine le Christ Pantocrator, les parois qui accueillent le cycle des Grandes Fêtes et les registres inférieurs des murs avec les figu es des saints. Cette approche hiérarchique, introduite par Otto Demus[5], a marqué l'ensemble des travaux consacrés aux programmes monumentaux[6]. En revanche, l'étude des passages et de leurs images se distingue par une appréhension horizontale de l'espace qui tient compte des déplacements effectués[7]. Cet axe longitudinal renferme pourtant, lui aussi, une dimension cosmologique et anthropologique. D'après la Mystagogie de Maxime le Confesseur, écrite au VIIe siècle, cet axe rend visible la structure même de la création : le naos représente la terre et le sanctuaire, le ciel[8]. Le naos figu e aussi le corps humain, le sanctuaire, l'âme et l'autel, l'intellect[9].

Au sein de ce système symbolique, les passages signalent alors une transition, une délimitation et/ou une séparation : ils constituent des marqueurs de sacralité. Au cœur de l'expérience des croyants dans l'espace ecclésial, le passage assume deux

5. O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration: Aspects of Monumental Art in Byzantium*, Londres 1947.

6. À titre d'exemple, citons C. Mango, *Byzantine Architecture*, New York 1976, trad. fr. *Architecture Byzantine*, Paris 1981, ou encore *Heaven on Earth. Art and the Church in Byzantium*, éd. L. Safran, University Park 1998. À partir des années 1980 s'élabore une analyse contextuelle du décor, c'est-à-dire dans ses dimensions historiques, liturgiques, sociologiques ou encore anthropologiques. Enfin, plus récemment, s'est développée l'étude de l'expérience du sacré, et notamment de l'espace de l'église et de son décor : *Architecture of the Sacred: Space, Ritual, and Experience from Classical Greece to Byzantium*, éd. R. G. Ousterhout et B. D. Wescoat, Cambridge / New York 2012 ; *Experiencing Byzantium: Papers from the 44th Spring Symposium of Byzantine Studies, Newcastle and Durham, April* 2011, éd. C. Nesbitt et M. Jackson, Farnham / Burlington 2013 et V. Marinis, *Architecture and Ritual in the Churches of Constantinople: Ninth to Fifteenth Centuries*, Cambridge 2014.

7. Jusqu'à ce jour peu d'attention a été accordée aux lieux de passage des églises et aux images qui les entourent. Il faut toutefois mentionner les travaux de Jean-Michel Spieser : J.-M. Spieser, Portes, limites et organisation de l'espace dans les églises paléochrétiennes, *Klio* 77, 1995, p. 433-554 et Id., Réflexions sur décor et fonctions des portes monumentales, dans *Le porte del Paradiso. Arte e tecnologia bizantina tra Italia e Mediterraneo*, éd. A. Iacobini, Rome 2009 (Milion 7), p. 65-79. Dans ces études fondatrices, il apporte les premières réflexions tant sur les fonctions que sur les symboliques du décor des portes et des limites dans l'espace cultuel. Citons également L. Hadermann-Misguich, Images et Passages. Leurs relations dans quelques églises byzantines d'après 843, *BIBR* 69, 1999, p. 21-40, rééd. dans Ead., L*e Temps des Anges. Recueil d'études sur la peinture byzantine du XIIe siècle, ses antécédents, son rayonnement*, éd. B. D'Hainaut-Zveny et C. Vanderheyde, Bruxelles 2005, p. 219-234. À ces articles pionniers s'ajoutent ceux dédiés aux fresques extérieures, aux narthex, ou encore aux portes du sanctuaire. Nous nous limitons ici à la publication la plus récente dédiée à ces espaces qui présente également la bibliographie antérieure : *Thresholds of the Sacred: Architecture, Art, Historical, Liturgical, and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West*, éd. S. E. J. Gerstel, Washington DC 2006.

8. Maxime le Confesseur, *La Mystagogie*, éd. M.-L. Charpin-Ploix, Paris 2005, p. 89-90.

9. Cette conception est reprise au XVe siècle par Syméon de Thessalonique, *The Liturgical Commentaries*, éd. S. Hawkes-Teeples, Toronto 2011, p. 91.

fonctions principales : liturgique et sociale. Des processions, des rites et des pratiques dévotionnels sont liés au franchissement du seuil de l'église et de ses passages internes, par exemple le rite de Dédicace de l'édifice. Lors de la procession des reliques, un dialogue théâtralisé s'effectue entre l'évêque et le chœur, de part et d'autre de la porte occidentale encore fermée. Arrivé à la nouvelle église, après avoir fait trois fois le tour de l'édifice et avoir disposé les reliques sur une table prévue à cet effet, l'évêque, qui se tient à l'extérieur devant la porte, entonne les versets du Psaume 23(22) : « Princes, élevez vos portes ! Élevez-vous, portes éternelles et le roi de gloire entrera ! » (Ps 23[22], 7). Le chœur, à l'intérieur, répond : « Qui est le roi de gloire ? » (Ps 23[22], 8). Après la prière d'inclinaison, l'évêque réplique : « Le Seigneur des Puissances, c'est lui le Roi de gloire » (Ps 23[22], 10)[10]. Les notions d'ouverture, de fermeture, d'accueil, de partage et de rencontre, mais aussi éventuellement d'exclusion, inhérentes aux espaces liminaires, suggèrent les fonctions sociales de ces lieux. Des sources monastiques attestent, par exemple, l'interdiction d'accès à l'église pour les femmes. Ce principe se situe dans la continuité de la règle de l'*abaton*, littéralement « l'inaccessible », codifiée en 539 par Justinien[11], qui proscrit l'entrée dans un monastère aux personnes du sexe opposé, une règle réitérée lors du concile in Trullo, en 691-692[12]. Dans le *typikon* du monastère de la Théotokos Évergétis, rédigé entre 1054 et 1070, puis révisé jusqu'en 1118, qui a servi de modèle à de nombreuses règles ultérieures, il est fait mention de cette interdiction mais aussi de l'exception faite aux femmes issues des hauts rangs de la société lors de la distribution générale à l'occasion de la fête de la Dormition de la Vierge et des rites commémoratifs[13].

En outre, certaines portes peuvent avoir un usage exclusif comme celles qui sont destinées à l'entrée du souverain. À Sainte-Sophie de Constantinople, d'après l'*Explication de la Divine liturgie* composée par le patriarche Germain, au début du VIII^{e} siècle, les membres du clergé commencent la procession depuis l'atrium, entrent dans le narthex, avant d'arriver aux « portes royales », celles, centrales, qui mènent au naos, également appelées la « Belle Porte », devant lesquelles ils récitent la prière de l'entrée. L'empereur et le clergé pénètrent ensuite dans l'église par cette ouverture qui leur est réservée, « tandis que l'assemblée entre par toutes autres portes », c'est-à-dire celles qui entourent les portes royales[14].

10. Sur ce sujet voir I. Bizău, Les psaumes et leur interprétation dans le rituel orthodoxe de la consécration de l'église, dans *La liturgie, interprète de l'écriture, II. Dans les compositions liturgiques, prières et chants. Conférences Saint-Serge XLIX^{e} semaine d'études liturgiques, Paris, 24-27 juin 2002*, éd. C. Braga et A. Pistoia, Rome 2003, p. 131-167 ; J. Getcha, La dédicace des églises dans le rite byzantin, dans *Les enjeux spirituels et théologiques de l'espace liturgique. Conférences Saint-Serge, LI^{e} semaine d'études liturgiques, Paris, 28 juin-1er juillet* 2004, éd. C. Braga et A. Pistoia, Rome 2005, p. 75-91.

11. *Corpus iuris civilis. Volumen tertium. Novellae*, Novelle 133, chap. 3, p. 669-671.

12. Cette interdiction est consignée au canon 47. *Concilium quinisextum*, éd. H. Ohme, Turnhout 2006, p. 242.

13. P. Gautier, Le typikon de la Théotokos Évergétis, *REB* 40, 1982, p. 5-101, ici p. 81-82. Cette règle apparaît également dans le *typikon* du monastère de la Théotokos Eléousa de 1085-1106. Dans les sources, la nature exacte des vivres distribués n'est pas précisée.

14. Germain de Constantinople, *On the Divine Liturgy*, éd. P. Meyendorff, Crestwood 1984, p. 18. L'entrée du souverain et du patriarche est également décrite, au X^{e} siècle, par Constantin VII Porphyrogénète, *De Cerimoniis Aulae Byzantinae*, Bonn 1829, chap. 1, p. 14.

Dans les églises monastiques, les portes nord ou sud sont vraisemblablement celles qui étaient empruntées quotidiennement par les moines. L'aspect lacunaire des études et des données textuelles sur l'utilisation des entrées latérales des églises, ouvrant sur un exonarthex, un narthex, un déambulatoire ou sur le naos, nous conduit à élaborer de nouvelles méthodes d'examen. L'analyse de l'environnement naturel, bâti et cultuel, de l'organisation de l'espace et de la répartition du décor, que nous développons dans nos recherches doctorales, permettra d'appréhender la pluralité des usages des portes et les parcours qu'elles ponctuent[15].

Enfin, tout passage possède une dimension spirituelle. Dans la religion chrétienne, comme dans de nombreux systèmes de pensée, le franchissement d'une ouverture symbolise le passage d'un état à l'autre[16]. Il peut s'apparenter aux étapes de la vie humaine, telles que le baptême et la mort, synonymes de passage. L'acte de passage implique alors un changement d'état physique et psychique, en somme « une mutation ontologique » selon l'expression de Mircea Éliade[17]. En entrant dans l'édifice, le corps et l'esprit sont, de façon subconsciente, préparés à la transformation spirituelle par la variation du niveau de luminosité et de température, provoquée par l'acte de passage qui est à la fois spatial et temporel.

Les portes et les passages, qui ordonnent les déplacements effectués, qu'ils soient d'ordre liturgique ou sociaux, incarnent donc un espace à la fois matériel et spirituel.

Les images de passage

Suivant les multiples fonctions attribuées aux espaces liminaires, présentées ci-dessus, et les symboliques que renferment ces espaces, les passages apparaissent notamment comme des lieux d'expression, de médiation et d'enseignement. Les images qui les entourent renforcent et explicitent ces valeurs.

Identification du lie : glorification des fondateurs et donateur

Dans l'Ancien et le Nouveau Testament, la porte de la cité et du temple est un lieu de rassemblement où s'expriment l'autorité et le pouvoir[18]. L'entrée de l'église, qui doit être aisément perceptible et visuellement signalée afin d'annoncer son espace, assume

15. Lors du 23e Congrès international des études byzantines, qui s'est tenu à Belgrade, du 22 au 27 août 2016, nous avons présenté une communication sur cette question et proposé une méthodologie à même d'y répondre : « Les fonctions des portes latérales des églises byzantines : données textuelles et matérielles ».

16. *Le seuil, la porte, le passage : actes du colloque du 11 et 12 mai 2004 à l'Institut des Arts Sacrés*, éd. J.-L. Binet *et al.*, Paris 2004.

17. M. Éliade, *Das Heilige und das Profane*, Hambourg 1957, trad. fr. *Le sacré et le profane*, Paris 1965, p. 154. Pour une lecture critique de l'approche de Mircea Eliade voir I. Strenski, *Four Theories of Myth in Twentieth-Century History: Cassirer, Eliade, Lévi-Strauss and Malinowski*, Iowa City IA 1989, p. 70-128. Cette théorie fut auparavant développée par Van Gennep, *Les rites de passage* (cité n. 1).

18. Dans l'Ancien et le Nouveau Testament, la porte, synonyme de la cité, est le lieu où s'expriment l'autorité et la justice. Les anciens y siègent pour faire valoir la justice et pour faire régner le droit (Am 5,15) ; les rois d'Israël et de Juda y trônent en grand apparat avant de partir en campagne (1 R 22,10). L'autorité divine se manifeste également aux portes (Is 6,4).

Droits numériques non obtenus.

Figure 2 - Dessin des fresques, façade ouest, Saint-Georges, Kurbinovo (Grozdanov et L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, p. 49).

une fonction comparable de lieu d'expression. Les décors des façades extérieures préparent les officiants et les fidèles à entrer dans l'édific [19]. Ils expriment également un message politico-religieux qui ne concerne pas uniquement ceux qui y pénètrent. Ils rappellent la gloire et le souvenir de ceux qui ont commandé l'église et son décor, ou financé son entretien ou sa restauration. Cela se manifeste, par exemple, dans les fresques datées de 1191 de la façade occidentale de l'église Saint-Georges,

19. Sur la tradition décorative des façades extérieures voir A. Grabar, L'origine des façades peintes des églises moldaves, dans *Mélanges offerts à M. Nicolas Iorga*, Paris 1933, p. 365-382 et L. Hadermann-Misguich, Une longue tradition byzantine : la décoration extérieure des églises, *Zograf* 7, 1976, p. 5-10, rééd. dans *Le Temps des Anges* (cité n. 7), p. 193-206.

à Kurbinovo[20] (fig 2). Au-dessus des trois saints guerriers du registre inférieur, se déploie un portrait collectif dont il ne subsiste que peu d'éléments et qui devait initialement s'organiser de façon symétrique. D'après le bas de leurs vêtements, Cvetan Grozdanov et Donka Bardžieva-Trajkovska ont identifié ces figu es à un couple impérial, sans doute Isaac II Ange et Marguerite de Hongrie[21]. Le personnage à droite de la composition serait l'archevêque d'Ohrid, Jean Kamateros[22], probablement suivi du fondateur ou du donateur, peut-être un haut magistrat ou un militaire de Prespa[23]. Cette fresque évoquerait alors, à l'entrée, les relations entre le fondateur et Constantinople. Des inscriptions dédicatoires, associées aux portraits ou seules, se déploient fréquemment au-dessus de l'entrée, comme à Saint-Panteleimon à Nérézi où un texte, qui mentionne le commanditaire et la date, est gravé sur l'architrave en marbre de la porte menant du narthex au naos[24]. Non lisibles par tous, ces inscriptions renforcent symboliquement, par leur position, la dédicace de l'édifice et les ambitions du fondateu .

À l'entrée, l'espace ecclésial est également signalé par la présence des saints titulaires qui constituent une marque d'identification du lieu et du monument visible par tous. À titre d'exemple, citons la Vierge Phorbiotissa de la lunette surmontant la porte ouest du naos de l'église du même nom à Asinou, en Chypre[25] (fig 3). Cette fresque, datée de 1105-1106, représente la Vierge orante, vêtue du *maphorion*, avec le Christ enfant inscrit dans un médaillon selon le type de la *Blachernitissa*, une image évoquant l'Incarnation et la protection, qui apparaît au xe siècle en référence à l'icône de l'église des Blachernes à Constantinople[26].

20. Sur le monument, se référer aux études monographiques L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo : les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du xiie siècle*, Bruxelles 1975 (Bibliothèque de Byzantion 6) ; C. Grozdanov et L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, Skopje 1992.

21. C. Grozdanov et D. Bardžieva-Trajkovska, Sur les portraits des personnages historiques à Kurbinovo, *ZRVI* 33, 1994, p. 61-84, ici p. 77.

22. A. P. Kazhdan, Kamateros, *ODB* 2, 1991, p. 1098.

23. Grozdanov et Bardžieva-Trajkovska, Sur les portraits des personnages historiques (cité n. 21), p. 77.

24. ΕΚΑΛΛΙΕΡΓΗΘΗ Ο ΝΑΟΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΚΑΙ ΕΝΔΟΞΟΥ ΜΕΓΑΛΟΜΑΡΤΥΡΟΣ ΠΑΝΤΕ(Λ) ΕΗΜΟΝΟΣ ΕΚ ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ ΚΥΡΟΥ ΑΛΕΞΙΟΥ ΤΟΥ ΚΟΜΝΗΝΟΥ ΚΑΙ ΥΙΟΥ ΤΗΣ ΠΟΡΦΥΡΟΓΕΝΝΗΤΗΣ ΚΥΡΑΣ ΘΕΟΔΩΡΑΣ ΜΗ(ΝΙ) ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΩ ΙΝΔ(ΙΚΤΙΩΝΟΣ) ΙΓ ΕΤΟΥΣ ΣΧΟΓ ΗΓΟΥΜΕΝΕΥΟΝΤΟΣ ΙΩΑΝΝΙΚΙΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ (*L'église du saint et glorieux grand-martyr Panteleimon a été embellie avec la contribution du sire Alexis Comnène, né dans la pourpre, fils de dame Théodora, au mois de septembre, 13e indiction, 6673 [=1164], sous l'higouménat du moine Ioannikios)*, voir Sinkević, *The Church of St. Panteleimon at Nerezi* (cité n. 2), p. 4.

25. Nous nous limitons à la publication la plus récente dédiée à la Panagia Phorbiotissa, à Asinou, qui fait état de la bibliographie antérieure : *Asinou Across Time. Studies in the Architecture and Murals of the Panagia Phorbiotissa, Cyprus*, éd. A. Weyl Carr et A. Nicolaïdès, Washington DC 2012.

26. C. Angelidi et T. Papamastorakis, Picturing the Spiritual Protector: from Blachernitissa to Hodegetria, dans *Images of the Mother of God: Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, éd. M. Vassilaki, Aldershot / Burlington VT 2005, p. 209-223.

Droits numériques non obtenus.

Figure 3 - Vierge Phorbiotissa, lunette surmontant la porte menant du narthex au naos, Panagia Phorbiotissa, Asinou (photo de l'auteur).

Droits numériques non obtenus.

Figure 4 - Pierre et Paul, façade occidentale, Saints-Anargyres, Kastoria (photo de l'auteur).

Enfin, les apôtres Pierre et Paul, chargés d'annoncer l'Évangile, peuvent figu er de part et d'autre de la porte d'entrée[27], comme dans les fresques de la façade occidentale de l'église des Saints-Anargyres à Kastoria, datées de la fin du XII[e] siècle[28] (fig 4). Cette pratique se pérennise durant les siècles suivants, par exemple au début du XIV[e] siècle où les mêmes saints sont figurés à l'entrée du naos de Saint-Sauveur-in-Chora à Constantinople[29]. Les princes des apôtres participent à l'identification du lieu et, par leur gestuelle, les mains paumes ouvertes ou en signe de bénédiction en direction du passage à emprunter, invitent la communauté religieuse à pénétrer dans l'église pour recevoir l'enseignement.

Ainsi, ces passages sont des lieux d'expression qui articulent les parcours conduisant à l'intérieur de l'édifice et reçoivent des images qui exposent aux yeux de tous l'identité revendiquée du lieu de culte et du monument.

Intercession, dévotion et protection

Le passage et la porte se prêtent volontiers aux procédés rhétoriques. Dans les sources scripturaires, la porte est une métaphore ecclésiologique, christologique, mariale et eschatologique. Elle devient un lieu de médiation privilégié entre l'homme et le divin. Relayées par l'exégèse et la liturgie, ces conceptions trouvent un écho significatif dans les images de passage qui peuvent être vouées à l'intercession, à la dévotion et à la protection.

Le portrait du Christ Pantocrator[30], au-dessus de la porte menant au naos du *katholikon* d'Hosios Loukas, en Phocide[31] (fig 5), répond, par exemple, à la métaphore christologique tirée de Jean 10,9 : « Je suis la porte : si quelqu'un entre par moi, il sera sauvé, il ira et viendra et trouvera de quoi se nourrir ». Suivant le schéma iconographique traditionnel, le Christ tient le livre ouvert avec l'inscription extraite de Jean 8,12 : « Je suis la lumière du monde ; celui qui me suit ne marchera pas dans les ténèbres, mais il aura la lumière de la vie ». Au XIV[e] siècle, le Christ occupe une position analogue dans l'église du monastère de Dečani, où se trouve le tombeau

27. M. Tatić-Djurić, Les apôtres Pierre et Paul ensemble, *Културно нслeдство* 28-29, 2002-2003, p. 129-136.

28. Sur le monument voir S. Pelekanidis, *Καστοριά, I, Βυζαντιναί τοιχογραφίαι*, Thessalonique 1953 ; T. Malmquist, *Byzantine 12[th] Century Frescoes in Kastoria: Agioi Anargyroi and Agios Nikolaos tou Kasnitzi*, Uppsala 1979 et S. Pelekanidis et M. Chatzidakis, *Kastoria*, Athènes 1985.

29. Parmi les nombreuses études consacrées à ce monument citons P.A. Underwood, *The Kariye Djami*, 3 t., New York 1966 ; *The Kariye Djami*, éd. P.A. Underwood, 4 t., Princeton 1975 ; R.G. Ousterhout, *The Architecture of the Kariye Camii in Istanbul*, Washington DC 1987 ; Id., *The Art of the Kariye Camii*, Londres / Istanbul 2002.

30. C. Capizzi, *Pantokrator: Saggio d'esegesi letterario-iconografic* , Rome 1964.

31. Sur le monument et ce panneau en mosaïque voir : E. Diez et O. Demus, *Byzantine Mosaics in Greece: Hosios Lucas and Daphni*, Cambridge 1931 ; N. Chatzidakis, *Hosios Loukas. Byzantine Art in Greece*, Athènes 1997 ; L. Milanović, On the Threshold of Certainty: The Incredulity of Thomas in the Narthex of the Katholikon of the Hosios Loukas Monastery, *ZRVI* 50, 2013, p. 367-388.

Figure 5 - Christ Pantocrator, lunette surmontant la porte menant du narthex au naos, *katholikon* du monastère d'Hosios Loukas (photo de l'auteur).

du roi Stefan Uroš III Dečanski[32]. Cependant, contrairement à l'usage, le Christ n'est pas associé, par l'inscription, à la lumière mais à la porte par l'utilisation du verset Jean 10,9. La position de l'image révèle le rôle médiateur du Christ et du passage : c'est en passant par le Christ, qui est la Porte, qu'il est possible d'accéder au Père, à la connaissance de Dieu, enseignée à l'intérieur de l'église. Au IIIe siècle, Origène, dans son *Commentaire sur saint Jean*, l'explique en ces termes :

> Parce qu'il n'est pas possible d'être dans le Père ou auprès du Père sans être parvenu d'abord, en s'élevant de terre, jusqu'à la divinité du Fils par laquelle on peut être mené à la béatitude même du Père, le Sauveur est appelé "la Porte"[33].

Le chemin vers le monde intelligible étant une voie difficile, nous trouvons régulièrement, au-dessus des portes d'entrée, des images qui guident le croyant à l'intérieur de l'édifice. C'est le cas notamment de l'image de la Vierge[34], figu e de l'Incarnation, désignée comme la « Porte fermée »[35]. À l'entrée de l'église des Taxiarques de la Métropole, à Kastoria, figu e la Vierge Hodigitria, littéralement « celle qui montre le chemin » [36] (fig 6). Elle indique par sa gestuelle le chemin à suivre, c'est-à-dire le Christ qui est la Porte.

Dans certains cas, comme celui de l'église de la Panagia Phorbiotissa à Asinou[37], nous pouvons souligner le parallélisme entre l'image de la Vierge *Paraklésis*, qui adresse ses prières au Christ qui lui fait pendant, à l'entrée du naos (fig 7) et celle qui est représentée à l'entrée du sanctuaire, également un lieu de transition[38] (fig 8). Sa duplication aux espaces liminaires tient à son rôle d'intercession[39], une mission

32. Sur l'édifice et l'image du Christ Pantocrator : G. Passarelli, Nota su di una raffigurazione del Pantocrator a Decani, *OCP* 14, 1, 1978, p. 181-189 ; *Дечани и византијска уметност средином XIV века : међународни научни скуп поводом 650 година манастира Дечана : Септембар* 1985, éd. V. J. Djurić, Belgrade 1989 et *Зидно сликарство манастира Дечана: грађа и студије*, éd. V. J. Djurić, Belgrade 1995.

33. Origène, *Commentaire sur saint Jean*, I, 189, SC 120bis, p. 155. Au IIe siècle, Clément d'Alexandrie avait développé cette interprétation dans *Le Protreptique*, I, 10, 1-3, SC 2bis, p. 65-66.

34. *Images of the Mother of God* (cité n. 26) et *The Cult of the Mother of God in Byzantium: Texts and Images*, éd. L. Brubaker et M. B. Cunningham, Farnham / Burlington VT 2011.

35. Ézéchiel 44,2 : « Et le Seigneur me dit : "Cette porte restera fermée ; on ne l'ouvrira pas ; personne n'entrera par elle ; car c'est le Seigneur Dieu d'Israël qui entrera par elle ; aussi elle restera fermée." » ; La Vierge en tant que « porte » est mentionnée notamment dans l'*Hymne Acathiste* : l'*Hymne sur la Nativité* de Romanos le Mélode ou encore les *Homélies sur la Nativité et la Dormition* de Jean Damascène pour ne citer que quelques exemples.

36. L'église a été construite au IXe siècle, mais les fresques primitives ont été recouvertes en 1359-1360. Sur l'église voir Pelekanidis, *Καστοριά* (cité n. 28) ; Pelekanidis et Chatzidakis, *Kastoria* (cité n. 28).

37. *Asinou Across Time* (cité n. 25).

38. Bien qu'elles soient nommées par les épithètes *Mère de Dieu* et *Eléousa*, les deux images représentent la Vierge *Paraklésis*. La fresque du narthex est datée de 1332-1333 et celle de l'entrée du sanctuaire vers 1340.

39. S. Kalopissi-Verti, The Proskynetaria of the Templon and Narthex. Form, Imagery, Spatial Connections, and Reception, dans *Thresholds of the Sacred* (cité n. 7), p. 107-132.

Figure 6 - Vierge *Hodigitria*, lunette surmontant la porte ouest, église des Taxiarques de la Métropole, Kastoria (photo de l'auteur).

Figure 7 - Vierge *Paraklésis* et Christ *Eléimon*, piédroits de la porte menant du narthex au naos, Panagia Phorbiotissa, Asinou (photo de l'auteur).

Figure 8 - Vierge *Paraklésis* et Christ *Eléimon*, piédroits de l'entrée du sanctuaire, Panagia Phorbiotissa, Asinou (photo de l'auteur).

à laquelle font référence les prières de la porte prononcées devant les portes saintes, c'est-à-dire celles du sanctuaire, lors de la préparation des ministres. Le prêtre et le diacre entonnent le *Théotokion* :

> Ouvre-nous les portes de la miséricorde, Mère de Dieu toute bénie ; afin qu'espérant en toi, nous ne nous égarions pas, mais que, par toi, nous soyons délivrés des périls car tu es le salut du peuple chrétien[40].

Après cette prière, ils vénèrent l'image du Sauveur et l'icône de la Vierge, puis entrent dans le sanctuaire.

Ce rôle d'intercession de la Théotokos est évoqué dans le récit de la Vie de Marie l'Égyptienne, attribuée à Sophrone, évêque de Jérusalem (560-638) [41]. Courtisane à Alexandrie, elle suit un jour un groupe de pèlerins qui se rend à Jérusalem, lieu de l'expérience mystique à l'origine de sa repentance. Le jour de l'Exaltation de la Croix, dans la basilique de la Résurrection, elle est repoussée, interdite d'entrée dans l'édific par une force surnaturelle. Elle se tourne alors vers l'icône de la Mère de Dieu située à l'entrée et la supplie d'intercéder en sa faveur. C'est alors qu'elle peut pénétrer dans l'église. Suite à cet événement, elle se retire dans le désert du Jourdain pendant quarante-sept ans.

À l'entrée, le Christ et la Vierge sont également représentés dans la composition de la *Déisis*[42], le plus souvent accompagnés de Jean-Baptiste, comme dans le *katholikon* du monastère de Vatopédi, au Mont Athos[43]. Image d'intercession par excellence, la *Déisis* renferme également un symbolisme eschatologique car elle forme la partie centrale de la composition du Jugement dernier et des Visions prophétiques où la Vierge et le Prodrome intercèdent pour le genre humain.

La présence des images du Christ et de la Vierge à proximité des passages répond ainsi aux métaphores christologiques et mariales associées à la porte, et en expose le caractère dogmatique. Leur emplacement dans l'espace et leur sémantique en font des images d'intercession et de dévotion.

Les entrées doivent en outre être protégées. Les archanges, messagers de la volonté divine sur terre, ont pour mission de maintenir l'ordre divin et terrestre, selon le Psaume 91(90),11 : « car il a donné ordre à ses anges de te garder en toutes tes voies ». Dans l'espace ecclésial, suivant une tradition ancienne, ils gardent la porte d'entrée,

40. R. P. Mercenier et F. Paris, *La prière des églises de rite byzantin. I. L'office divin, la liturgie, les sacrements*, Amay-sur-Meuse 1937, p. 210.

41. Vie de Marie l'Égyptienne (*BHG*, 1041-1044) ; M. Kouli, Life of St. Mary of Egypt, dans *Holy Women of Byzantium: Ten Saints' Lives in English Translation*, éd. A.-M. Talbot, Washington DC 1996, p. 64-93.

42. C. Walter, Two Notes on the Deesis, *REB* 26, 1968, p. 311-336 ; A. Cutler, Under the Sign of the Deesis: On the Question of Representativeness in Medieval Art and Literature, *DOP* 41, 1987, p. 145-154.

43. Sur le panneau de mosaïque figurant la *Déisis*, situé au-dessus de la porte ouest menant au narthex, voir T. Steppan, Die Mosaiken des Athosklosters Vatopaidi : stilkritische und ikonographische Überlegungen, *CArch* 42, 1994, p. 87-122.

Droits numériques non obtenus.

Figure 9 - Archanges, entrée du naos, Grand Pigeonnier, Çavuşın (photo : flick .com).

qui constitue le commencement de tous les cheminements[44]. Dès le milieu du v^{e} siècle, au monastère d'Alahan, en Isaurie, la porte est gardée par des archanges vigilants, vainqueurs sur les démons[45]. Au milieu du x^{e} siècle, au Grand Pigeonnier, aussi appelé l'église de Nicéphore Phocas, à Çavuşın en Cappadoce, deux archanges monumentaux, ceints du *lôros* impérial, protègent l'entrée du naos[46] (fig 9). Leur position fait écho au Psaume 121(120), 8 : «le Seigneur gardera ton départ et ta sortie

44. M. Tatić-Djurić, Archanges gardiens de porte à Dečani, dans *Дечани и византијска уметност средином XIV века* (cité n. 32), p. 359-366 et G. Gerov, Ангелите - Пазители На Входа, *ZRVI* 46, 2009, p. 435-442.

45. Sur le monastère et la porte sculptée voir : N. Thierry, Le monastère de Kaco Kalesi en Isaurie. La porte d'une église, *CArch* 9, 1957, p. 89-98 ; Ead., Notes sur l'un des bas-reliefs d'Alahan Manastiri, en Isaurie, *CArch* 13, 1962, p. 43-47 ; A. Grabar, Deux portails sculptés paléochrétiens d'Égypte et d'Asie Mineure et les portails romans, *CArch* 20, 1970, p. 15-28 et *Alahan. An Early Christian Monastery in Southern Turkey. Based on the Work of Michael Gough*, éd. M. Gough, Toronto 1985.

46. Sur l'édifice et son décor voir G. Jerphanion, *Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce*, Paris 1925, t. 1, p. 520-522 ; N. Thierry, *Haut Moyen-Âge en Cappadoce : les églises de la région de Çavuşin*, t. 1, Paris 1983, p. 43-57 ; L. Rodley, The Pigeon House Church, Çavuşin, *JÖB* 33, 1983, p. 301-339 ; C. Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris 1991, p. 15-22 ; N. Thierry, *La Cappadoce de l'Antiquité au Moyen Âge*, Turnhout 2002, p. 173-177 ; C. Jolivet-Lévy et A. Ertuğ, *Sacred Art of Cappadocia: Byzantine Murals from the 6th to 13th Centuries*, Istanbul 2006, p. 86-95, et C. Jolivet-Lévy, *La Cappadoce : un siècle après G. de Jerphanion*, Paris 2015, p. 130-133.

dès maintenant et à jamais ». Celui-ci est récité durant l'office de minuit (μεσονυκτικόν), qui évoque la Seconde Venue du Christ, célébré dans le narthex, espace dédié aux cérémonies funéraires et commémoratives. Ce verset et son utilisation dans la liturgie, accompagné des représentations des archanges, renferment ainsi une dimension funéraire et eschatologique[47]. Gardiens des portes de l'église, les deux archistratèges, Gabriel et Michel, préfigu ent alors la vigie à la porte de la Jérusalem céleste.

Une autre composition apotropaïque se déploie autour des espaces liminaires : les croix à cryptogrammes[48], figurées par exemple sur les embrasures des portes des églises chypriotes de la Panagia Arakiotissa, à Lagoudéra[49] (fig 10), et de la Panagia Phorbiotissa, à Asinou[50]. Il s'agit de croix à trois traverses, avec une couronne d'épines suspendue en leur centre, qui reposent sur une bande horizontale verte. Elles sont entourées de cryptogrammes qui se détachent sur un fond blanc, par exemple : IC XC YC ΘY Εω Θτ qui signifie Ἰ(σοῦ)ς Χ(ριστὸ)ς Υ(ἱ)ς (τοῦ) Θ(εοῦ) Εω Θτ (*Jésus Christ Fils de Dieu…*), Στ(αυ)ρός δύ[...]πάσαν ἔχ ροῦ κακία (*La croix (chasse ?) tout méfait de l'ennemi*)[51]. Ces croix ont une valeur prophylactique évidente, elles sont l'ennemie redoutable des démons. Une épigramme du IXe siècle, composée par Théodore Stoudite et adressée à une croix à l'entrée d'une église, en explique la valeur :

Εἰς ναοῦ εἴσ ν · εἰς ὸν σταυρόν
Ἔχ ν με φρουρὸν, μὴ π οοῦ κτύπους φόβων ·
Καυστὴρ άρ εἰμι φρικ οειδὴς δαιμ νων · [52]

À l'entrée de l'église ; sur la croix :
M'ayant pour gardien, ne crains pas les coups de peurs ;
Car je suis un feu redoutable pour les démons.

47. Mercenier et Paris, *La prière des églises de rite byzantin* (cité n. 40), p. 84.

48. Sur les croix à cryptogrammes et leur signification prophylactique : G. Babić, Les croix à cryptogrammes peintes dans les églises serbes des XIIe et XIVe siècles, dans *Byzance et les Slaves : études de civilisation. Mélanges Ivan Dujcev, Études de civilisation*, éd. S. Dufrenne, Paris 1979, p. 1-13 ; C. Walter, IC XC NI KA. The Apotropaic Function of the Victorious Cross, *REB* 55, 1997, p. 193-220 (repris dans Id., *The Iconography of Constantine the Great, Emperor and Saint with Associated Studies*, Leyde 2005, p. 139-166) ; A. Rhoby, Secret Messages? Byzantine Greek Tetragrams and their Display, *Art-Hist Papers* 1, 2013, en ligne. La représentation de croix à cryptogrammes dans les embrasures des portes se poursuit et se développe à l'époque byzantine tardive, par exemple à la fin du XIIIe siècle dans l'église de la Péribleptos à Ohrid en Macédoine, au XIVe siècle au monastère de Dečani au Kosovo, ou encore dans l'église des Taxiarques de la Métropole à Kastoria, en Grèce.

49. Les croix à cryptogrammes situées dans les embrasures des portes nord et sud-ouest ont été étudiées par A. Nicolaïdès, *L'église de la Panagia Arakiotissa à Lagoudéra et la peinture byzantine du XIIe* à l'aube du *XIIIe siècle à Chypre*, thèse de doctorat sous la direction de G. Demians D'Archimbaud, Université de Provence 1993 ; D. Winfiel , *The Church of the Panaghia tou Arakos at Lagoudhera, Cyprus. Their Paintings and their Painterly Significanc* , Washington DC 2003.

50. Les croix à cryptogrammes situées dans les embrasures de la porte ouest du narthex, datées de 1332-1333, et celles des portes nord et sud du naos, datées de la fin du XIIIe-début XIVe siècle, ont été étudiées dans la récente publication *Asinou Across Time* (cité n. 25).

51. Ces cryptogrammes et inscriptions proviennent de la croix datée de 1192, située dans l'embrasure ouest de la porte nord du naos de l'église de la Panagia Arakiotissa, à Lagoudéra.

52. Théodore Stoudite, *Iambi*, 47 (PG 99, col. 1796B).

Figure 10 - Croix à cryptogrammes, embrasure ouest de la porte nord du naos, Panagia Arakiotissa, Lagoudéra (photo de l'auteur).

De même, cette autre épigramme du même auteur :

Ἐ ίγραμμα εἰς σ αυρούς
Ἐφ᾽ ᾧ τυποῦμαι, χώραν ο τὰν ἔχει·
Καθεῖλε γὰρ ὁ κράτος αὐ οῦ Πα τάναξ.[53]

Épigramme sur les croix :

Là où est apposée ma forme, il n'y a pas de place pour Satan ;
Car le Tout-Souverain a détruit sa force.

Visible uniquement lorsque les battants des portes sont fermés, c'est essentiellement la présence symbolique de ce dispositif qui importe au moment du franchissement du seuil de l'église. Dès lors, ces images dédiées à l'intercession, à la dévotion et à la protection participent de la fonction de médiation des passages et en renforcent la symbolique.

Enseignements dogmatiques

Les compositions scéniques illustrent les métaphores associées aux lieux de transition en révélant les dogmes chrétiens. En progressant dans l'espace, l'arc triomphal[54] ou les pendentifs orientaux de la coupole constituent l'aboutissement, avec le *templon*[55], du chemin qui conduit les fidèles au seuil du sanctuaire. L'Annonciation[56], qui inaugure le cycle des Grandes Fêtes, est la scène privilégiée pour orner ce passage[57],

53. Théodore Stoudite, *Iambi*, 48 (PG 99, col. 1796B).
54. Sur le rôle de l'arc triomphal dans la délimitation de l'espace ecclésial : Spieser, Portes, limites et organisation de l'espace (cité n. 7), ici p. 435-436 ; Hadermann-Misguich, Images et Passages (cité n. 7) ; S. Brodbeck, Arc triomphal, décor et structuration de l'espace ecclésial dans les églises normandes de Sicile (xii^e siècle), *CArch* 55, 2014, p. 57-77 et N. Iamanidzé, L'arc triomphal et son décor dans les églises médiévales de la Géorgie : quelques exemples de Svanet'i, dans *Mélanges Catherine Jolivet-Lévy*, éd. S. Brodbeck *et al.*, Paris 2016, p. 225-240.
55. À titre indicatif citons A. Grabar, Deux notes sur l'histoire de l'iconostase d'après des monuments de Yougoslavie, *ZRVI* 7, 1961, p. 13-22 ; M. Chatzidakis, L'évolution de l'icône aux xi^e-xiii^e siècles et la transformation du templon, dans *Actes du XV^e Congrès international d'études byzantines, Athènes, septembre* 1976, Athènes 1979, t. 3, p. 159-191 ; A. W. Epstein, The Middle Byzantine Sanctuary Barrier: Templon or Iconostasis?, *JBAA* 134, 1981, p. 1-28 ; C. Walter, A New Look at the Byzantine Sanctuary Barrier, *REB* 51, 1993, p. 203-228 ; J.-M. Spieser, Le développement du templon et les images des Douze Fêtes, dans *Les images dans les sociétés médiévales : pour une histoire comparée. Actes du colloque international, Rome, Academia belgica, 19-20 juin 1998*, éd. J.-M. Sansterre et J.-C. Schmitt, Bruxelles / Rome 1999 (Bulletin de l'Institut historique belge de Rome 69), p. 131-164 ; S. E. J. Gerstel, An Alternate View of the Late Byzantine Sanctuary Screen, dans *Thresholds of the Sacred* (cité n. 7), p. 134-161.
56. H. Maguire, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton 1981, p. 44-52.
57. Avant que sa position ne se fi e au xii^e siècle, la scène de l'Annonciation est située, de façon privilégiée, à proximité du sanctuaire. Au xi^e siècle, à Hosios Loukas, la scène devait figu er dans la conque nord-est qui soutient la coupole, tout comme dans l'église de la Dormition

comme en témoignent l'arc triomphal de la Chapelle Palatine à Palerme[58] et les pendentifs de la coupole dans l'église de la Panagia Arakiotissa à Lagoudéra[59]. La scène se déploie de part et d'autre de l'ouverture de l'arc créant une distance entre les deux protagonistes, Gabriel et la Vierge, qui exprime l'éloignement et le rapprochement spirituel de deux univers différents, le céleste et le terrestre[60]. En ce sens, l'Annonciation est une image de passage par excellence en corrélation avec l'espace, puisque l'arc triomphal est un élément de jonction entre la coupole et le sanctuaire, et entre le naos et le sanctuaire[61]. Visible par toute l'assemblée autorisée à pénétrer dans le naos, l'Annonciation illustre, à cet emplacement, le rôle de Marie, la porte close, dans l'Incarnation, selon la prophétie d'Ézéchiel 44,2 : « Et le Seigneur me dit : "Cette porte restera fermée ; on ne l'ouvrira pas ; personne n'entrera par elle ; car c'est le Seigneur Dieu d'Israël qui entrera par elle ; aussi elle restera fermée". » La valeur dogmatique de ce verset est également exploitée dans la liturgie, durant l'office dominical. Le *Théotokion* récité lors des petites vêpres explicite la métaphore :

> Qu'il est grand ce mystère !
> Contemplant ces merveilles,
> je proclame la Divinité
> sans nier l'humanité :
> car l'Emmanuel a ouvert les portes de la nature,
> lui, l'ami des hommes,
> et il n'a pas brisé les scellés de la virginité,
> car il est Dieu ;
> mais il est sorti du sein maternel,
> comme il y est entré à la parole de l'ange ;
> il a pris chair comme il a été conçu ;
> entré sans causer de douleurs,
> il est sorti de manière ineffable,
> selon la parole du prophète :

de la Vierge, à Daphni. À la Néa Moni, sur l'île de Chios, elle occupe la conque sud-est, voir Chatzidakis, *Hosios Loukas* (cité n. 31), p. 19 ; Diez et Demus, *Byzantine Mosaics in Greece* (cité n. 31), p. 48-49 ; D. Mouriki, *The Mosaics of Nea Moni on Chios*, Athènes 1985, t. 1, p. 52, 120.

58. Plusieurs monographies ont été consacrées à la Chapelle Palatine. Nous ne citerons que les plus récentes, qui présentent également la bibliographie antérieure : *La Cappella Palatina a Palermo*, éd. B. Brenk, 4 t., Modène 2010 et *Die Cappella Palatina in Palermo : Geschichte, Kunst, Funktionen. Forschungsergebnisse der Restaurierung*, éd. T. Dittelbach, Künzelsau 2011. Plus spécifiquement sur la représentation de l'Annonciation voir Brodbeck, Arc triomphal, décor et structuration de l'espace ecclésial (cité n. 54), p. 60.
59. Sur la scène de l'Annonciation voir l'étude détaillée de A. Nicolaïdès, L'église de la Panagia Arakiotissa à Lagoudéra, Chypre. Étude iconographique des fresques de 1192, *DOP* 50, 1996, p. 1-137, ici p. 66-71.
60. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration* (cité n. 5), p. 23.
61. Sur la position et la signification de la scène de l'Annonciation autour des ouvertures et des lieux de passages voir F. Dell'Acqua, Porta coeli: the Annunciation as Threshold of Salvation, dans *Many Romes: Studies in Honor of Hans Belting*, éd. I. Foletti et H.L. Kessler, Turnhout 2015, t. 2, p. 102-125.

« Cette porte sera fermée, nul n'y passera,
hormis le Seigneur, le Dieu d'Israël »,
qui possède la grande miséricorde[62].

Cela est mis en image dans l'église de la Panagia Arakiotissa, à Lagoudéra, où figu e, entre les deux protagonistes de l'Annonciation, le Christ Emmanuel dans un médaillon, rappelant l'Incarnation conformément à la prophétie d'Isaïe 7, 14-15[63]. Dès lors, l'image de l'Annonciation, sa valeur sémantique et sa position dans l'espace expriment conjointement l'idée de passage, de transition et de transformation.

Les images de passage qui accompagnent les officiants et les fidèles vers l'extérieur de l'église ont en commun un caractère théophanique. Dès le XI^e siècle, la Dormition de la Vierge[64] est isolée du cycle des Grandes Fêtes pour se déployer sur la contre-façade ouest, au-dessus de la porte, comme l'atteste l'exemple de Sainte-Sophie à Ohrid[65]. Le Christ, descendu du Royaume des cieux pour recueillir l'âme de sa mère défunte, occupe le centre de la composition, ce qui souligne l'aspect glorieux et épiphanique de sa venue. La mandorle dans laquelle il est inscrit, par exemple dans la fresque datée de 1191 à Saint-Georges, à Kurbinovo[66] (fig 11), peut être considérée comme « une étape du passage de l'âme de la Vierge au ciel »[67], ce qui en fait une « parcelle du ciel momentanément sur terre »[68]. Quittant le monde terrestre, c'est le départ de la Vierge qui est célébré, évoquant une séparation, une sortie, comme l'exprime Jean Damascène au VIII^e siècle :

> Aussi je ne dirai pas de ton saint départ qu'il est une mort, mais une dormition ou un passage, ou plus proprement une entrée dans la demeure de Dieu. Sortant du domaine du corps, tu entres dans une condition meilleure[69].

62. R. P. MERCENIER, *La prière des églises de rite byzantin. III. Dimanche : office selon les huit tons*, Chevetogne 1972, p. 221-222. Ce verset d'Ez 44,2 et son sens dogmatique sont également utilisés dans la première ode (cantique de Moïse), la troisième ode (cantique d'Anne) et la neuvième ode (cantique de la Vierge Marie) du canon des matines (*orthros*).
63. A. GLICHITCH, *Iconographie du Christ-Emmanuel : origine et développement jusqu'au XIV^e s.*, thèse de doctorat sous la direction de J.-P. Sodini, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne 1990.
64. Sur l'iconographie de la Dormition de la Vierge, voir notamment A. WENGER, *L'Assomption de la Très Sainte Vierge dans la tradition byzantine du VI^e au X^e siècle. Études et documents*, Paris 1955, et E. BRIAN et S. J. DALEY, "At the Hour of Our Death": Mary's Dormition and Christian Dying in Late Patristic and Early Byzantine Literature, *DOP* 55, 2001, p. 155-177.
65. V. J. DJURIĆ, *L'église de Sainte-Sophie à Ohrid*, Belgrade 1963.
66. HADERMANN-MISGUICH, *Kurbinovo* (cité n. 20) ; GROZDANOV et HADERMANN-MISGUICH, *Kurbinovo* (cité n. 20).
67. J.-H. MOITRY, *Structure et évolution du schéma iconographique de la Dormition de la Vierge dans la peinture murale byzantine jusqu'au XV^e siècle*, mémoire de maîtrise sous la direction de S. Dufrenne, J. Grosdidier de Matons et J.-P. Sodini, Université Paris IV 1982, p. 14.
68. *Ibid.*
69. JEAN DAMASCÈNE, *Homélies sur la Nativité et la Dormition*, I, 10, SC 80, p. 110-111.

Droits numériques non obtenus.

Figure 11 - Dormition de la Vierge, contre-façade ouest, Saint-Georges, Kurbinovo (photo de l'auteur).

La Dormition de la Vierge est ainsi le modèle d'une mort sereine et le témoignage d'un salut pleinement atteint, promis à tous ceux qui meurent dans la foi. Lors de la sortie, l'image commémore l'espérance universelle de la rédemption au moment du passage que constitue la mort. Ainsi se manifeste une relation étroite entre le décor et l'espace qui évoquent tous deux une transition d'ordre physique et spirituel.

L'*Anastasis*[70], la Descente du Christ aux Enfers, peut avoir une fonction analogue liée aux espaces de sortie, comme au XIIe siècle dans l'ermitage de Néophyte le Reclus, près de Paphos, où la scène figu e au-dessus de la porte du naos menant vers le narthex[71] (fig 12) et dans l'église de la Panagia Phorbiotissa à Asinou, au-dessus de la porte nord du naos conduisant vers l'extérieur[72]. Dans l'ermitage de Néophyte,

70. Pour l'iconographie de l'*Anastasis*, nous nous limiterons à citer l'étude complète dédiée à ce thème : A. Kartsonis, *Anastasis: The Making of an Image*, Princeton 1986.

71. De nombreuses études ont été consacrées à l'ermitage de Néophyte le Reclus dont C. Mango et E. J. W. Hawkins, The Hermitage of St. Neophytos and its Wall Paintings, *DOP* 20, 1966, p. 119-206 ; S. Tomeković, Ermitage de Paphos : décors peints pour Néophyte le Reclus, dans *Les saints et leur sanctuaire à Byzance : textes, images et monuments*, éd. C. Jolivet-Lévy, M. Kaplan et J.-P. Sodini, Paris 1993 (Byzantina Sorbonensia 11), p. 151-172 ; C. Jolivet-Lévy, Le rôle des images dans la chrétienté orientale : l'exemple de l'ermitage de saint Néophyte près de Paphos, *Perspectives médiévales* 29, 2004, p. 43-63.

72. *Asinou Across Time* (cité n. 25).

Droits numériques non obtenus.

Figure 12 - *Anastasis*, paroi surmontant la porte menant du naos au narthex, ermitage de Néophyte le Reclus, près de Paphos (photo de l'auteur).

la scène de l'*Anastasis* présente une disposition singulière créant un parallèle entre la représentation et l'espace réel. Le Christ détruit les portes des Enfers, figurées à proximité immédiate de l'ouverture matérielle, et délivre de son tombeau Adam qui se trouve comme extrait de la lunette surmontant la porte. Cette disposition renforce le message sotériologique de la scène et de la porte. En effet, le Christ a brisé les portes des Enfers pour délivrer l'humanité, et c'est en passant par la porte de l'église que le croyant peut espérer, comme Adam et les justes de l'Ancien Testament, être sauvé par le Fils de Dieu. Le texte prophétique inscrit sur le phylactère que tient Jean-Baptiste[73] – ἴδε ὸν είπ(ον) | ἡμῆν ὅτη ἔρ|χετε κ(αὶ) ἐκ|βάλη ημ(ᾶς) | ἐκ τ(ὸν) του ἅδου | κλήθρων (*Voyez celui dont je vous prédis qu'il vient nous délivrer des liens de l'Hadès*) – semble confirmer ce message adressé aux personnes autorisées à pénétrer dans l'ermitage et à Néophyte lui-même, figuré juste en dessous, le regard tourné vers la scène de l'*Anastasis*.

Ce symbolisme eschatologique se trouve également dans l'image du Jugement dernier[74]. Formée de plusieurs scènes (l'Apparition du Christ, la Résurrection des morts, la Pesée des âmes, la Séparation des damnés et des élus, puis de lieux distincts, c'est-à-dire la terre et le ciel, le Paradis et l'Enfer), la composition du Jugement dernier se développe de manière significati e au XII^e et au XIII^e siècles, à proximité des portes et dans la partie occidentale des églises. Les plus anciens exemples qui nous soient parvenus, bien qu'incomplets, se trouvent dans les fresques des narthex de l'église Saint-Étienne à Kastoria, du X^e siècle[75], et de l'église de la Panagia tôn Chalkeôn à Thessalonique, de 1028[76] (fig 13).

Enfin, d'autres images théophaniques peuvent acquérir un sens eschatologique par leur position au-dessus des portes. C'est le cas de la Transfiguratio [77], par exemple à Karanlık kilise en Cappadoce[78] et de la Pentecôte dans le narthex des

73. MANGO et HAWKINS, The Hermitage of St. Neophytos and its Wall Paintings (cité n. 71), p. 152.

74. Nous ne citerons que la publication récente sur cette thématique, qui présente également la bibliographie antérieure : M. ANGHEBEN, Les Jugements derniers byzantins des XI^e-XII^e siècles et l'iconographie du jugement immédiat, *CArch* 50, 2002, p. 105-134 ; *Le Jugement dernier : entre Orient et Occident*, éd. P. VALENTINO, Paris 2007 et l'article d'Annemarie Weyl Carr sur cette composition en Chypre, dans le présent volume.

75. N. SIOMKOS, *L'église Saint-Étienne à Kastoria : étude des différentes phases du décor peint (X^e-XIV^e siècles)*, Thessalonique 2005, p. 93-99.

76. Sur le monument et la composition du Jugement dernier voir K. PAPADOPOULOS, *Die Wandmalereien des XI. Jahrhunderts in der Kirche Panagia ton Chalkeon in Thessaloniki*, Graz 1966, p. 57-67 ; A. TSITOURIDOU, *The Church of the Panagia Chalkeon*, Thessalonique 1985, p. 47-53.

77. Voir l'étude la plus récente consacrée à la Transfiguratio : A. ANDREOPOULOS, *Metamorphosis. The Transfigu ation in Byzantine Theology and Iconography*, New York 2005.

78. Les peintures de Karanlık kilise du cirque de Göreme sont datées du milieu du XI^e siècle. Sur l'image de la Transfiguratio : JOLIVET-LÉVY, *Les églises byzantines de Cappadoce* (cité n. 46), p. 132-135 ; H. YENIPINAR et S. ŞAHIN, *Paintings of the Dark Church*, Istanbul 1998, p. 89-92 ; C. JOLIVET-LÉVY, Aspects de la relation entre espace liturgique et décor peint à Byzance, dans *Art, cérémonial et liturgie au Moyen Age : Actes du colloque de 3^e Cycle Romand de Lettres Lausanne-Fribourg, 24-25 mars, 14-15 avril, 12-13 mai 2000*, éd. N. BOCK, P. KURMANN et S. ROMANO, Rome 2002, p. 71-84.

Figure 13 - Jugement dernier, voûte du narthex, Panagia tôn Chalkeôn, Thessalonique (photo de l'auteur).

Figure 14 - Pentecôte, mur ouest du narthex, au-dessus de la porte menant vers l'extérieur, Saints-Anargyres, Kastoria (photo de l'auteur).

Saints-Anargyres à Kastoria[79] (fig 14). La première scène représente le moment où le Christ quitte temporairement le monde sensible pour révéler sa nature divine d'après les évangiles synoptiques[80]. C'est par l'action de la lumière, surnaturelle et redoutable, que s'opère la théophanie sur le mont Thabor. La seconde composition illustre la venue de l'Esprit Saint sur les disciples de Dieu, dont la lumière est le vecteur d'un message universel : l'annonce de la résurrection du Christ à toutes les nations[81]. Dans ces deux scènes, la manifestation et la révélation du divin sont ainsi réalisées par la lumière, qui est synonyme de la parole de Dieu et du chemin selon le Psaume 119(118), 105 : « Votre loi est la lampe de mes pieds et la lumière de mes sentiers ». La position de ces théophanies, au-dessus des portes, établit un parallèle d'une part entre la lumière naturelle qui pénètre par l'ouverture matérielle et la lumière divine et, d'autre part, entre la séparation et l'union du monde sensible et intelligible représentées dans ces compositions. Le passage acquiert alors une valeur performative : son franchissement implique une rupture et une transcendance.

Les compositions scéniques aux contenus dogmatiques et eschatologiques qui entourent les espaces liminaires et accompagnent la sortie des officiants et de l'assistance révèlent la nature du Christ et l'histoire du salut. Elles rendent compte du symbolisme fondamental du passage, justifiant dès lors leur présence à cet emplacement.

Au regard des exemples discutés dans cette étude, les images choisies pour orner les passages sont en lien avec les symboliques de ces espaces. Visibles par tous, les images situées à l'entrée de l'église participent à l'identification du monument. Celles qui sont vouées à l'intercession, la dévotion et la protection, et qui ponctuent les différents parcours menant au sanctuaire, répondent, quant à elles, à la fonction de médiation du passage. Enfin, les compositions au caractère théophanique, qui se déploient aux espaces de sortie, participent à l'enseignement et à la révélation que traduisent les lieux de transition.

Sans minimiser la polysémie des images et la pluralité de leur réception, il semble possible d'affirmer que la seule présence de ces décors autour des espaces liminaires fait sens. La sémantique des décors et les valeurs des passages interagissent et concourent à l'économie symbolique du lieu ecclésial. En effet, le chemin et le passage sont transformés en valeurs spirituelles, car tout cheminement symbolise le « chemin de la vie »[82] et tout passage une étape du chemin. Cette conception met en évidence le parallélisme entre les parcours effectués dans l'espace de l'église et le parcours spirituel, deux voies auxquelles les images participent.

Maréva U
Doctorante, École pratique des hautes études, Paris

79. Sur le monument, les fresques, datées vers 1180, et l'image de la Pentecôte figurant au-dessus de la porte ouest du narthex : Pelekanidis, *Καστοριά* (cité n. 28), p. 24, pl. 36-37 ; Malmquist, *Byzantine 12th Century Frescoes in Kastoria* (cité n. 28), p. 29, 70-72 ; Pelekanidis et Chatzidakis, *Kastoria* (cité n. 28), p. 23.

80. Matthieu 17, 1-8 ; Marc 9, 2-8 ; Luc 9, 28-36.

81. Actes des Apôtres 2, 1-13.

82. Éliade, *Le sacré et le profane* (cité n. 17), p. 155.

Images, spatialité et cérémoniel dans le narthex des églises en Serbie médiévale

Véronique Deur-Petiteau

Entre la fin du xii^e siècle et le milieu du xiv^e siècle, sous l'impulsion de son élite princière, la Serbie médiévale a tiré parti de sa situation géographique entre l'Adriatique et Constantinople pour émerger politiquement et devenir une grande puissance dans les Balkans. La dynastie némanide, du nom de son fondateur Stefan Nemanja, a matérialisé cet essor à travers la construction et la restauration de nombreux édifices religieux qui maillent l'ensemble du territoire. Grâce à cet abondant patrimoine architectural, dont les décors riches et complexes nous sont parvenus dans un assez bon état de conservation, la peinture serbe offre un terrain privilégié pour l'étude de la présence et de la visibilité de l'image dans l'espace ecclésial.

Le narthex des fondations royales a bénéficié d'une attention particulière : doté d'aménagements architecturaux spécifiques – exonarthex, galeries, chapelles latérales, tour –, prévus dès l'origine ou ajoutés ultérieurement, le lieu reçoit des programmes picturaux aux sujets nouveaux ou revisités, à travers lesquels se reconnaît l'empreinte des commanditaires. Le décor, articulé autour du portrait des donateurs, reflète, en effet, la théologie dynastique des Némanides, conçue et mûrie parallèlement dans les textes officiels et dans 'hagiographie de l'époque.

Pourtant, si l'imagerie du pouvoir dans les églises serbes a été abondamment traitée à ce jour tant du point de vue de son iconographie que de son contenu idéologique et essentiellement à travers sa relation avec Byzance, peu d'études se sont attachées à examiner la manière dont elle était agencée et mise en scène dans l'espace d'entrée des édifices. De fait, la thématique mérite d'être abordée avec précaution. Comment évaluer le statut réel d'une composition lorsque le décor originel qui l'environnait ne subsiste plus dans son intégralité ? Par ailleurs, aborder une image sous l'angle de sa visibilité dans l'espace conduit inévitablement à soulever la question de sa lisibilité et de sa réception. Outre les communautés religieuses à qui elles étaient confiées, ces fondations royales étaient appelées à accueillir des visiteurs au profil varié : hauts personnages ecclésiastiques ou princiers, voyageurs, artistes et pèlerins, sans compter la population locale des villages voisins. Aussi, quel message les Némanides entendaient-ils diffuser au travers de leurs représentations peintes et quelle était la nature du public destiné à les *voir* et à les *recevoir* ?

Avant de présenter quelques cas de figu es propres à susciter de tels questionnements, il convient de rappeler brièvement les circonstances de l'avènement de l'État serbe à la fin du xii^e siècle.

Le contexte historique

Après de nombreux revers essuyés de la part de Byzance, Stefan Nemanja, grand *župan* de Rascie (nom donné à la partie orientale de la Serbie), profita de l'instabilité qui suivit la mort de Manuel I^er^ Comnène en 1180 pour rejeter la suzeraineté byzantine et rassembler le territoire serbe, alors morcelé en différentes régions sous le contrôle de princes locaux[1]. Plus tard, malgré sa défaite contre l'empereur Isaac II Ange en 1190, il conserva la majorité de son territoire qui s'étendait de la vallée de la Morava jusqu'au littoral adriatique. En 1196, il légua sa charge à son fils Stefan pour revêtir l'habit monastique et se retirer à l'Athos. Avec son dernier fils, moine lui-même sous le nom de Sava, il fonda le monastère de Chilandar en 1198-1199, où il mourut en 1199. À la suite des miracles survenus autour de sa tombe, il fut canonisé sous le nom de saint Siméon-Nemanja et ses reliques furent transportées en Serbie en 1208, dans le monastère de Studenica, sa dernière fondation destinée à être son mausolée et celui de sa famille[2].

Stefan, appelé plus tard « le Premier Couronné », cimenta les succès politiques de son père en recevant du pape le titre royal en 1217. Son frère Sava, affirmant, quant à lui, sa volonté de rester fidèle à l'orthodoxie et animé d'un idéal monastique élevé, obtint en 1219 de l'empereur et du patriarche exilés à Nicée l'autocéphalie de l'Église serbe dont il devint le premier archevêque. Le mécanisme d'un État fonctionnant en tandem avec une Église autonome se mit ainsi en place dès la seconde décennie du XIII^e^ siècle, et ce, jusqu'à la conquête ottomane.

Mise en scène des images princières dans le narthex

Trois exemples puisés dans les fondations monastiques de Mileševa, Sopoćani et Žiča témoignent de la volonté des Némanides d'assurer la présence et la visibilité de leurs effigies

Le narthex de Mileševa

Dans l'église de l'Ascension à Mileševa[3], fondée en 1218/1219 par le prince et futur roi Vladislav, fils de Stefan le Premier Couronné, le décor du narthex met en

1. M. Blagojević, *La Serbie à l'époque des Nemanjić : de la principauté à l'empire 1168-1371. Chronique illustrée*, Belgrade 1989, p. 16-38 (en serbe) ; S.M. Ćirković, Nemanja's Ancestors and their Native Land, dans *Stefan Nemanja. Saint Siméon le Myroblite. Histoire et tradition*, éd. J. Kalić, Belgrade 2000, p. 21-29 (en serbe avec un résumé en anglais) ; B. Ferjančić, Stefan Nemanja dans la politique byzantine de la seconde moitié du XII^e^ siècle, *ibid.*, p. 31-45 (en serbe avec un résumé en français).

2. J. Kalić, Studenica et l'histoire du peuple serbe, dans *Studenica et l'art byzantin autour de l'année 1200*, éd. V. Korać, Belgrade 1988, p. 25-34 ; D. Popović, *Tombes royales en Serbie médiévale*, Belgrade 1992, ici p. 24-47 (en serbe) ; Ead., Sur la formation du culte de saint Siméon, dans *Stefan Nemanja. Saint Siméon le Myroblite* (cité n. 1), p. 347-369 (en serbe avec un résumé en français).

3. Pour une orientation bibliographique sur le monastère de Mileševa, voir S. Radojčić, *Mileševa*, Belgrade 2012[2] (en serbe) ; V.J. Đurić, *Fresques byzantines en Yougoslavie*, Belgrade 1974, p. 35-37 et 193-194 (en serbe) ; *Mileševa dans l'histoire du peuple serbe*, éd. V.J. Đurić, Belgrade 1987 (avec des résumés en anglais, français ou serbe) ; O. Kandić, D. Minić et

Droits numériques non obtenus.

Figure 1 - La lignée des Némanides, murs nord-est du narthex, Mileševa (Cvetković, Saint Constantine the Great, p. 272, fig 1).

scène une série de personnages historiques et de saints moines, disposés sur le premier registre des quatre parois. Une seconde série de saints se tenait dans la zone médiane tandis que les zones supérieures et les voûtes accueillaient un cycle entier de la Passion, dont seuls subsistent aujourd'hui deux panneaux sur le mur occidental[4]. Le mur oriental, démoli au XVIIe siècle pour élargir le passage vers la nef, est aujourd'hui réduit à deux pilastres latéraux qui ont perdu la partie supérieure de leur décor.

Les portraits des Némanides occupent la partie nord-est de l'espace (fig 1 et 4). Il est avéré que Sava, depuis peu consacré archevêque, a joué un rôle déterminant tant dans l'aménagement architectural que dans la conception du décor de l'église

E. Pejović, *Le monastère de Mileševa. Recherche et reconstitution*, Belgrade / Prijepolje 1995 (en serbe) ; *Huit siècles du monastère de Mileševa. Recueil de travaux*, 2 t., éd. P. Vlahović *et al.*, Prijepolje 2013 (en différentes langues avec résumés en anglais, serbe ou russe).

4. Au sujet du programme du narthex, voir R. Hamann-Mac Lean et H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert*, Giessen 1963 (Osteuropastudien der Hochschulen des Landes Hessen. Reihe 2, Marburger Abhandlungen zur Geschichte und Kultur Osteuropas 5), plans 12 et 13 ; S. Tomeković, Les saints ermites et moines dans le décor du narthex de Mileševa, dans *Mileševa dans l'histoire du peuple serbe* (cité n. 3), p. 51-67 ; B. Živković, *Mileševa. Les dessins des fresques*, Belgrade 1992.

fondée par son neveu[5] : d'où son emplacement privilégié, en costume épiscopal, sur la partie nord du mur oriental, à côté de son père, saint Siméon-Nemanja, en vêtement monastique (fig 2), dont la figu e a malheureusement été tronquée et l'inscription perdue lors de la démolition du mur.

Disposés à l'entrée du naos, ces portraits mettent à l'honneur les fondateurs respectifs de l'État et de l'Église de Serbie. Saint Constantin et sainte Hélène leur font pendant à droite de la porte, tandis que subsiste, dans l'angle du mur sud, l'image endommagée de l'empereur byzantin Alexis III Ange, beau-père de Stefan le Premier Couronné qui lui fait face sur le mur nord. En effet, dès son accession au pouvoir, la dynastie des Nemanjić aimait à souligner les titres honorifiques de ses membres dans l'administration byzantine et les liens de parenté qui l'unissaient à la famille impériale[6]. À travers la reconnaissance implicite de la suprématie spirituelle de Byzance, ces effigies semblent illustrer la conception du monde de Stefan Nemanja, telle qu'il l'a formulée dans le préambule de la charte de fondation du monastère de Chilandar :

> Au commencement Dieu créa le ciel et la terre, puis les hommes sur elle. […] Il établit les uns en tant que *tsars* (empereurs), d'autres en tant que princes et d'autres comme suzerains, donnant à chacun de paître son troupeau […]. Pour cette raison, mes frères, le Dieu très miséricordieux institua les Grecs en tant que *tsars,* les Hongrois en tant que rois, et chaque peuple eut sa part. […] C'est pourquoi [Il] accorda à nos ancêtres et à nos aïeux le pouvoir sur ces pays serbes […] et me fit grand *župan*, appelé au baptême Stefan Nemanja[7].

Ainsi, tout en acceptant la hiérarchie des princes chrétiens, Stefan Nemanja revendiquait une souveraineté locale, certes limitée par rapport à celle du *basileus*,

5. V. J. Đurić, Saint Sava et la peinture de son époque, dans *Sava Nemanjić. Saint Sava. Histoire et tradition*, éd. V. J. Đurić, Belgrade 1979, p. 245-261 (en serbe avec un résumé en français) ; V. Milanović, On Saint Sava Imprint on Conception of Holy Monks Images in Mileševa Church Narthex: Contributions to Research into Common Iconographic Elements of 13th Century Wall Painting in Churches founded by the Nemanjić, *Balcanica* 32-33, 2001-2002, p. 263-295 (en serbe) ; G. Subotić et L. Maksimović, Saint Sava et la construction de Mileševa, dans *Byzantine World in the Balkans*, éd. B. Krsmanović, L. Maksimović et R. Radić, Belgrade 2012, p. 97-106 (en serbe avec un résumé en anglais) ; B. Cvetković, Saint Sava and the Paintings of Mileševa: *Addenda* to Research, dans *Huit siècles du monastère de Mileševa* (cité n. 3), t. 1, p. 311-328 (en serbe avec un résumé en anglais).
6. Sur cette question et à propos de l'identification de l'empereur byzantin, voir V. J. Đurić, La dynastie serbe et Byzance dans les fresques du monastère de Mileševa, *Zograf* 22, 1992, p. 12-27 (en serbe avec un résumé en français) ; Id., Le Nouveau Constantin dans l'art serbe médiéval, dans *Λιθοστρωτόν*, *Studien zur byzantinischen Kunst und Geschichte. Festschrift für Marcell Restle*, éd. T. Steppan et B. Borkopp, Stuttgart 2000, p. 55-65, ici p. 56 ; B. Cvetković, Byzantine Emperor and Frescoes in Mileševa Narthex, *Balcanica* 32/33, 2003, p. 297-310 (en serbe avec un résumé en anglais) ; B. Ferjančić et L. Maksimović, Sava Nemanjić and Serbia between Epiros and Nicaea, *Balcanica* 45, 2014, p. 37-54.
7. Citation extraite de B. I. Bojović, *L'idéologie monarchique dans les hagio-biographies dynastiques du Moyen-Âge serbe*, Rome 1995 (Orientalia Christiana Analecta 248), p. 324.

Droits numériques non obtenus.

Figure 2 - Saint Sava et saint Siméon-Nemanja, narthex, partie nord du mur oriental, Mileševa (photo : http://www.srpskoblago.org/Archives/Mileseva/Details/e2-n1n2/web/l1-1.jpg).

mais qui n'en était pas moins de droit divin[8]. À cet égard, il n'est pas surprenant que les fonts pour la Grande Bénédiction des Eaux aient été installés, à l'époque médiévale, dans l'angle nord-est du narthex, au pied du portrait des Némanides, afin de souligner le lien symbolique établi entre l'illumination donnée par le baptême et la légitimité d'une investiture royale voulue par Dieu[9].

8. Cette phrase, reprise presque mot pour mot dans la deuxième charte fondatrice de Chilandar, émise par le *grand župan* et *sebastocrator* Stefan, futur roi Stefan le Premier Couronné, préfigu e la notion de souveraineté qui sera développée en Serbie au cours du XIIIe siècle, voir *ibid*, p. 346.

9. Sur la relation dogmatique et idéologique des fonts baptismaux avec les images des Némanides, voir S. Ćurčić, The Original Baptismal Font of Gračanica and its Iconographic Setting, *Zbornik Narodnog Muzeja* 9-10, 1979, p. 313-323 ; O. Kandić, Fonts for the Blessing of the Waters in Serbian Medieval Churches, *Zograf* 27, 1998-1999, p. 61-78.

Droits numériques non obtenus.

Figure 3 - Relevé des fresques du mur oriental, chapelle de la tour, Žiča (Živković, *Žiča. Les dessins des fresques*, p. 12).

Il s'avère aujourd'hui que ces effigies étaient associées à une scène de la Crucifixion qui ornait le haut du mur oriental[10], selon un agencement analogue à celui du narthex de Chilandar[11] ou encore de celui de la chapelle de la tour à Žiča (fig 3). Par ailleurs, les études récentes de Branislav Cvetković ont mis en exergue les notions de primauté

10. B. Todić, Nouvelle interprétation du programme et de la disposition des fresques à Mileševa, dans *Na tragovi Vojislava Đurića [= Sur les pas de Vojislav Đurić]*, éd. D. Medaković et C. Grozdanov, Belgrade 2011, p. 55-68, ici p. 64-65 (en serbe) ; V. Milanović, Gospel Scenes in the Narthex of the Mileševa Church. A Contribution to the Reconstruction and Interpretation of the Original Program, *Zograf* 37, 2013, p. 107-132 (en serbe avec un résumé en anglais).

11. V. J. Đurić, Les portraits de souverains dans le narthex de Chilandar. Histoire et signification *Hilandarski zbornik* 7, 1989, p. 105-132 (en serbe) et fig 1.

et de *renovatio* qui régissent l'agencement de cette partie du narthex[12]. En effet, les inscriptions qui accompagnent les effigies de Sava et de Stefan les signalent respectivement comme le *premier archevêque* et le *premier roi de Serbie*. Or un examen minutieux de la formule qui caractérise, de manière récurrente, Stefan Nemanja dans les sources serbes a permis à l'auteur de relever une erreur de transcription due au mauvais positionnement d'une virgule. Ainsi, contrairement à ce qui était établi jusqu'à maintenant, le grand *župan* n'était pas désigné comme *Stefan Nemanja Premier, rénovateur de la patrie serbe*, mais comme *Stefan Nemanja, le premier rénovateur de la patrie serbe*[13]. Branislav Cvetković propose, par conséquent, de restituer, sous cette forme, l'inscription perdue de Stefan Nemanja à Mileševa. Une hypothèse convaincante que viendraient confirme , à leur tour, les effigies des *premiers* empereurs chrétiens, Constantin et Hélène, et celle du *premier* empereur byzantin lié à la dynastie némanide, Alexis III Ange.

Cette avancée permet d'éclairer la reconstitution théorique du programme du mur oriental et d'en mieux saisir la signification profonde (fig 4). À travers l'image de la Crucifixion sont rappelés, en effet, la primauté fondamentale du Christ et le renouvellement du monde apporté par son œuvre rédemptrice. « Premier-Né de toute créature », il est aussi le « Premier-Né d'entre les morts » qui, par son incarnation, sa Passion et sa résurrection, a renouvelé l'ancienne alliance de Dieu avec les hommes[14]. Les souverains placés sous son égide, de part et d'autre de la scène du Golgotha, témoignent, dès lors, de l'origine divine et providentielle de leur pouvoir terrestre qui leur a valu de faire, à leur tour, œuvre de rénovateurs. Ainsi, de même que prévaut, dans l'office liturgique rédigé en l'honneur des saints Constantin et Hélène, l'idée de la primauté du premier empereur chrétien et du renouveau apporté au monde par l'autorisation du christianisme[15], de même Siméon-Nemanja est loué dans les chartes et les récits hagiographiques pour son action novatrice en faveur de l'unité du territoire serbe : « il a rénové le pays de [ses] ancêtres et l'a consolidé », « il a relevé son pays morcelé et y a joint le littoral », « il a repris ce qui était perdu et réuni ce qui était dispersé »[16]. Or l'assimilation du grand *župan* à Constantin le Grand avait déjà été formulée de manière précoce, dès la fin du XII[e] siècle, lorsque, peu avant sa mort à l'Athos, Stefan Nemanja avait envoyé à Studenica une délégation porteuse d'un fragment de la Sainte Croix, qu'il avait gardé dans toutes ses batailles et qui passait pour avoir rendu ses armes invincibles. Tel était le vœu que, selon ses hagiographes, il avait formulé à l'égard de son fils et successeu , Stefan le Premier Couronné :

12. CVETKOVIĆ, Saint Sava and the Paintings of Mileševa (cité n. 5), p. 320-324 ; ID., Saint Constantine the Great in Mileševa Revisited, *Niš i Vizantija* 12, 2014, p. 271-284.

13. Pour une synthèse de la question, voir *ibid.*, p. 275-278.

14. Voir l'extrait de l'épître de saint Paul aux Colossiens, I, 15-20. Pour d'autres références bibliques soulignant la primauté du Christ, voir *ibid.*, p. 276-277.

15. *Ibid.*, p. 278-279.

16. Pour la glorification de l'action de Stefan Nemanja dans les sources, en tant qu'*unificateu* et *rénovateur* des pays serbes, voir plus particulièrement KALIĆ, Studenica et l'histoire du peuple serbe (cité n. 2), p. 29 ; BOJOVIĆ, *L'idéologie monarchique* (cité n. 7), p. 333, 344, 361, 369 ; CVETKOVIĆ, Saint Constantine the Great (cité n. 12), p. 277.

Droits numériques non obtenus.

Figure 4 - Reconstruction théorique du programme du mur oriental, narthex, Mileševa (Cvetković, Saint Constantine the Great, p. 280, fig 11).

> Que celle-ci [la Sainte Croix] soit ta protection et ton bastion, ton allié victorieux, ton soutien contre les ennemis visibles et invisibles, et qu'il en soit de même pour tes enfants dans les siècles à venir…[Qu'elle soit] un refuge et un roc inébranlable pour ton pays, une lance acérée pour tes princes, un bouclier de la foi et une victoire éclatante pour tes soldats […] et qu'elle soit ton soutien permanent, tout comme [elle l'a été] pour David et l'antique empereur Constantin, en écartant de toi, en tout lieu, les hordes des diables. Sois à jamais entouré de sa force ![17]

17. Đurić, Le Nouveau Constantin (cité n. 6), p. 55.

Dans le même esprit, Sava avait composé pour saint Siméon-Nemanja un offic liturgique sur le modèle d'un stichère chanté le jour de la fête de Constantin le Grand et de sa mère Hélène, dans lequel il exaltait les vertus de son père en reprenant des formules identiques à celles qui honoraient le premier empereur de Byzance[18].

Aussi la visibilité dévolue aux premiers Némanides prend-elle tout son sens dans l'agencement peint du mur oriental du narthex, où la mission providentielle du fondateur, la connexion liturgique au baptême et l'accentuation du thème de la Croix, repris à travers les saints Constantin et Hélène, composent une synthèse de la théologie politique de Sava. Dans ce haut-lieu culturel et spirituel qu'est le monastère de Mileševa, le jeune archevêque de Serbie avait pris soin de traduire en images le nouveau culte établi en l'honneur de son père, *souverain-moine-saint*, dont le charisme était transmis à ses descendants dans une perspective sotériologique et eschatologique. De la même manière, un idéal de vie religieuse, fondé sur l'imitation du Christ et ancré dans le monachisme oriental, s'y exprime dans un programme peint qui s'avère conforme à la nature de l'espace et à l'assemblée monastique qui le fréquente[19]. Les portraits dynastiques placés à l'entrée du naos agissent dès lors comme des marqueurs visuels qui érigent les souverains serbes en lieutenants du Christ sur terre pour guider et éclairer le peuple au sein de leur *otačastvo*, c'est-à-dire la *patrie* en slavon serbe.

En dehors des moines amenés à fréquenter l'endroit plusieurs fois par jour, on peut se demander à quel autre type de public pouvait encore s'adresser l'imagerie princière du narthex de Mileševa. Dans le projet politique et religieux de l'archevêque Sava, nul doute que l'agencement et la visibilité de ces représentations à l'entrée du sanctuaire contribuaient à renforcer et à étendre l'influence du nouvel État serbe et de sa jeune Église autocéphale dans une partie du territoire encore pauvrement dotée en centres administratifs et religieux au début du XIII^e^ siècle[20]. Le monastère s'est, en effet, établi dans la vallée du Lim, une région montagneuse et sauvage au sud-ouest de la Serbie actuelle, placée sous la suzeraineté du prince Vladislav. Sa proximité avec une bourgade fondée à la même époque – la future Prijepolje mentionnée pour sa prospérité dans les sources historiques du siècle suivant –, reliée à Dubrovnik et à la côte dalmate par l'antique *via Anagasti* (*jezerski put* ou *nikšićki put*)[21], visait sans doute à générer des échanges commerciaux avec les marchands et à attirer les voyageurs qui transitaient entre le littoral et l'arrière-pays.

18. *Ibid.*, p. 55-56. Au sujet du symbolisme du « Nouveau Constantin » rattaché au culte des souverains serbes, voir aussi S. Marjanović-Dušanić, *L'idéologie monarchique de la dynastie des Némanides. Étude diplomatique*, Belgrade 1998, ici p. 292-293 (en serbe).

19. Sur la vie et l'œuvre de Sava, et la spiritualité qui les anime, voir D. Simić-Lazar, La vie de Sava Nemanjić illustrée sur une icône post-byzantine : les rapports des images avec les sources littéraires, *Cahiers Balkaniques* 35, 2006, p. 61-100 ; B. Milković, La vie de saint Sava de Serbie par Domentijan et les cultes des icônes athonites thaumaturges de la Vierge, *Byz* 78, 2008, p. 304-338.

20. Voir à ce sujet la carte des Balkans et le patrimoine architectural répertorié dans la région de Mileševa entre 1000 et 1250, dans S. Ćurčić, *Architecture in the Balkans from Diocletian to Süleyman the Magnificen* , New Haven / Londres 2010, p. 346.

21. D. Kovačević-Kojić, *Gradski život u Srbiji i Bosni (XIV-XV vijek) [= La vie urbaine en Serbie et en Bosnie (XIV^e^-XV^e^ siècle)]*, Belgrade 2007, p. 142 (en serbe).

De fait, l'absence de tissu urbain en Serbie à la fin du XIIe siècle a été progressivement palliée, sous l'impulsion des élites princières et ecclésiastiques, par la fondation de nombreux évêchés et monastères royaux qui, installés au croisement des routes commerciales, tenaient lieu de cités pour les populations rurales environnantes et participaient activement au développement économique du pays. Par ailleurs, bien que la charte de fondation de Mileševa ne nous soit pas parvenue, nous disposons de précieux éléments d'information grâce à la « Loi de saint Sava » qui énumère les obligations que devaient remplir les habitants établis sur les domaines du monastère[22]. Sont mentionnées notamment les corvées et redevances auxquelles étaient astreints les paysans serbes et les bergers valaques, amenés de ce fait à rencontrer la communauté monastique et à fréquenter régulièrement ses établissements. Enfin, en tant que fondation funéraire royale, destinée à accueillir également la sépulture du premier archevêque de Serbie, l'église de Mileševa était richement dotée en équipements liturgiques et en objets précieux. Elle conservait, en outre, de nombreuses reliques, offertes par Sava au retour de ses séjours à l'Athos ou en Terre sainte, qui accroissaient sa renommée. Aussi peut-on raisonnablement envisager qu'une assistance de haut rang, composée de membres de l'aristocratie locale et de dignitaires ecclésiastiques, accompagnait l'archevêque dans ses visites pastorales au sein des diverses fondations religieuses dont il avait la charge et lors des grandes solennités. En ces occasions exceptionnelles, il est probable que des fidèles issus du petit peuple – villageois des environs ou hôtes de passage – désireux de recevoir sa bénédiction, comme cela est attesté pour le monastère de Žiča, aient été mis en situation de découvrir, eux aussi, les images dynastiques du narthex et de les garder en mémoire comme des repères signifiants de la nou elle construction politique et religieuse du pays.

Le narthex de Sopoćani

Le narthex de l'église de la Sainte-Trinité à Sopoćani, fondation du roi Uroš Ier, petit-fils de Stefan et arrière-petit-fils de Stefan Nemanja, dont le décor date des alentours de 1270, révèle un caractère éminemment royal et une grande richesse thématique[23]. Quatre compositions monumentales se déploient sur les registres supérieurs de chaque paroi : à l'est, les Conciles œcuméniques ; au sud, un Arbre de Jessé assez endommagé ; à l'ouest, un cycle relatant la vie du héros biblique Joseph ; au nord enfin, un Jugement dernier et la représentation des funérailles de la reine Anne Dandolo, mère du fondateur. Quelques figu es de saints hymnographes et ermites complètent le décor.

22. M. BLAGOJEVIĆ, Zakon Svetoga Simeona i Svetoga Save [= La Loi de saint Siméon et de saint Sava], dans *Sava Nemanjić. Sveti Sava. Istorija i predanje* [*Sava Nemanjić. Saint Sava. Histoire et tradition*], éd. V. J. ĐURIĆ, Belgrade 1979, p. 129-166 (en serbe avec un résumé en français).

23. L'ouvrage de référence demeure celui de V. J. ĐURIĆ, *Sopoćani,* Belgrade 1967 (en allemand) ; voir aussi O. KANDIĆ et D. MILOŠEVIĆ, *Le monastère de Sopoćani*, Belgrade 1985 ; pour une approche iconographique ou stylistique des fresques, voir D. WINFIEL , Four Historical Compositions from the Medieval Kingdom of Serbia, *BSl* 19/2, 1958, p. 251-278 ; HAMANN-MAC LEAN et HALLENSLEBEN, *Die Monumentalmalerei* (cité n. 4), plans 16 et 17 ; *L'Art du XIIIe siècle. Symposium de Sopoćani, septembre 1965*, éd. V. J ĐURIĆ, Belgrade 1967 ; B. ŽIVKOVIĆ, *Sopoćani. Les dessins des fresques*, Belgrade 1984.

Le tableau du donateur jouit d'un emplacement privilégié sur le mur oriental, à droite de la porte qui mène au naos (fig 5). Le roi Uroš Ier, revêtu du costume byzantin, la main droite élevée en prière et la gauche reposant sur l'épaule de son fils Dragutin, incline la tête devant la Vierge en trône portant l'Enfant qui accueille sa requête. Dans la zone correspondante du mur sud sont représentés dans une attitude similaire la reine Hélène d'Anjou, son épouse, et leur fils cadet, le jeune prince Milutin. La richesse des costumes et des couronnes rehaussés de perles et de pierreries fines fait écho à la somptuosité du *maphorion* de la Vierge et aux incrustations qui parent son trône. Cette élégante composition familiale, nichée dans l'angle sud-est du narthex, offre un contrepoint visuel à l'image du Christ, qui trône à gauche de

Figure 5 - Panneau du donateur, le roi Uroš Ier et son fils ragutin, devant la Vierge à l'Enfant, mur oriental du narthex, partie nord, Sopočani (photo : Maréva U).

Droits numériques non obtenus.

Figure 6 - Les conciles œcuméniques, la Cène et le tableau du donateur, dessin des fresques du mur oriental du narthex, Sopoćani (Živković, *Sopoćani. Les dessins des fresques*, p. 25).

la porte (fig 6), ainsi qu'à la scène funéraire de la paroi nord, qui rassemble les membres de la dynastie régnante autour du lit de mort de la reine Anne. L'histoire de Joseph, illustrée sur le mur occidental, est également émaillée d'allusions princières et constantinopolitaines : la représentation du héros, penché au-dessus de la dépouille de son père Jacob, offre, par la gestuelle, la mine douloureuse et le costume byzantin

dont il est paré, un reflet parfait de l'attitude du roi Uroš devant sa mère défunte dans la scène adjacente des funérailles[24].

Cependant, au-delà de l'atmosphère résolument royale qui emplit le narthex de Sopoćani, la composition peinte qui surmonte le tableau du donateur sur le mur oriental mérite d'être étudiée avec plus d'attention (fig 6). Au sein de la représentation des Conciles œcuméniques – thématique paléochrétienne qui resurgit dans le narthex des églises byzantines à la fin du XIIe siècle et qui semble particulièrement exploitée dans les décors prestigieux du XIIIe siècle – est insérée l'image du concile serbe convoqué par Stefan Nemanja pour éradiquer l'hérésie bogomile de son territoire[25]. Cette particularité, sans précédent dans l'iconographie conciliaire, est une innovation du programme de Sopoćani qui sera reproduite dans quelques édifices de la région, notamment dans le narthex de l'église Saint-Achille à Arilje, peint entre 1295 et 1297[26]. La composition, dans laquelle Stefan Nemanja siège en costume byzantin, installe son action politique et religieuse dans les territoires serbes sur un pied d'égalité avec celle des empereurs de Constantinople pour la défense de la vraie foi. L'idée trouve sa source dans la *Vita* rédigée par Stefan sur son père, dans laquelle un parallèle est établi entre le concile serbe contre le bogomilisme et le premier concile de Nicée réuni par Constantin pour résoudre la crise de l'arianisme[27].

Aussi, comme à Mileševa, l'assimilation du grand *župan* avec le premier empereur chrétien dispose-t-elle d'une traduction visuelle dans le narthex de Sopoćani. De fait, l'image du concile serbe dans la partie droite du mur apparaît en exacte symétrie

24. Voir à ce sujet V. Deur-Petiteau, Trois cycles de Joseph entre Orient et Occident : Venise, Sopoćani, Ohrid, *CArch.* 56, 2015, p. 119-148.

25. Au sujet de l'iconographie des conciles, voir C. Walter, *L'iconographie des conciles dans la tradition byzantine*, Paris 1970, ici p. 164-168. Pour une synthèse de la question, voir D. Vojvodić, *La peinture murale de l'église Saint-Achille à Arilje,* Belgrade 2005, p. 99-102 (en serbe).

26. Sur la représentation du concile local de Stefan Nemanja, voir notamment B. Todić, L'apôtre André et les archevêques serbes sur les fresques de Sopoćani, *Byz* 72, 2002, p. 449-474 (en serbe avec un résumé en français) ; D. Vojvodić, Un regard nouveau sur la représentation du concile de saint Siméon-Nemanja à Arilje, *Cahiers Balkaniques* 31, 2000, p. 11-20 ; Id., *La peinture murale* (cité n. 25), p. 103 (en serbe).

27. V. J. Đurić, Les compositions historiques dans la peinture médiévale serbe et leurs parallèles littéraires, *ZRVI* 10, 1967, p. 121-148, ici p. 140 (en serbe) ; Vojvodić, *La peinture murale* (cité n. 25), p. 103 (en serbe). On rappellera toutefois que, dans l'église de la Nativité à Bethléem, le programme de la nef, restauré au XIIIe siècle sous la domination latine, comporte une représentation des sept conciles œcuméniques sur le mur sud, complétée par celle de six assemblées provinciales (réunies entre 225 et 364) sur le mur nord, voir J. Folda, *Crusader Art. The Art of the Crusaders in the Holy Land (1099-1291)*, Aldershot / Burlington VT 2008, p. 50-54. Cette particularité de l'iconographie conciliaire dans l'église de la Nativité, ainsi que la présence d'un Arbre de Jessé peint au-dessus de la porte d'entrée de l'édifice, ont sans doute frappé l'archevêque Sava lors de son premier voyage en Palestine en compagnie de son disciple et futur hagiographe, le moine athonite Domentijan, et inspiré profondément le contenu programmatique du narthex de Sopoćani et, plus tard, celui de l'église Saint-Achille à Arilje. Au sujet du premier pèlerinage de saint Sava en Terre Sainte, raconté par ses hagiographes Domentijan et Teodosije, voir M. Marković, The First Journey of St. Sava of Serbia to Palestine, *Zograf* 29, 2002-2003, p. 47-92 (en serbe avec un résumé en anglais) ; Id., *First Journey of St. Sava to Palestine and its Importance for Serbian Medieval Art*, Belgrade 2009 (en serbe avec un résumé en anglais).

avec celle du premier concile chrétien dans la partie gauche, lequel est placé à bon escient au-dessus du Christ en trône qui occupe le premier registre tandis que lui répondent, sur le mur occidental, les icônes de saint Constantin et de sainte Hélène portant la Vraie Croix[28].

Les deux conciles, byzantin et serbe, encadrent, en outre, une représentation de la Cène qui occupe le centre de la composition murale, selon une association thématique inhabituelle dans ce type d'iconographie[29]. Choisi peut-être en référence à l'évangile de Jean (14, 1-31), dans lequel le Christ dispense son enseignement aux apôtres, l'épisode du Dernier Repas semble incarner le modèle de toute assemblée conciliaire, car c'est là qu'ont été établis les fondements de la foi chrétienne, ceux-là même que rejetaient les ariens et les bogomiles[30]. En tout cas, la proximité spatiale des trois scènes souligne le statut de « Nouveau Constantin » implicitement dévolu à Stefan Nemanja et justifie l'épithète d'*isapostolos* (ou « égal aux apôtres ») dont, à l'instar du premier empereur chrétien après le concile de Nicée, il est lui-même gratifié dans les sou ces serbes[31].

Enfin, et c'est sans doute l'élément le plus important de ce décor, la représentation du concile de Siméon-Nemanja est peinte au-dessus du tableau du donateur dans la partie sud-est du narthex. La superposition des images délivre ainsi une claire formulation du concept de « sainte lignée des Némanides », selon laquelle le charisme messianique du fondateur est légué à ses descendants pour guider le « Nouveau Peuple Élu » qui lui est confié, tel un « Nouveau Joseph » pour un « Nouvel Israël », ainsi que le suggèrent l'Arbre de Jessé qui se déploie sur le mur sud et le cycle de Joseph, déjà évoqué, sur le mur ouest[32]. Tissant la trame d'un décor articulé autour de l'idée du lignage, ces compositions font écho aux récits hagiographiques,

28. Walter, *L'iconographie des conciles* (cité n. 25), p. 107, l'auteur signale comme impossible l'identification des conciles de Sopoćani en raison de la disparition des inscriptions. Mais si l'on prend en compte la teneur idéologique du mur oriental, il est possible d'interpréter le concile placé au-dessus du Christ trônant, à droite de la porte, comme le premier concile de Nicée (325).

29. *Ibid.*, p. 160-161, l'auteur mentionne néanmoins la ressemblance qu'avait établie O. Demus entre l'iconographie du concile et celle de la Pentecôte dans le Paris, BnF, ms. grec 510.

30. Les bogomiles bulgares, comme d'autres courants hérétiques, depuis une époque très ancienne, rejetaient l'Ancien Testament, la double nature du Christ, la Sainte Trinité et les sacrements. Voir I. Dujčev, L'interprétation typologique et les discussions entre hérétiques et orthodoxes des Balkans, *Balcanica* 6, 1975, p. 37-50.

31. Sur la question de l'empereur Constantin en tant qu'*isapostolos*, voir A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris 1936, p. 95-96 ; G. Dagron, *Empereur et prêtre. Étude sur le « césaropapisme » byzantin*, Paris 1996, p. 151-155, 159, 194, 199, 252. Pour une référence précise au statut d'*isapostolos* de Stefan Nemanja dans l'hagiographie serbe, voir Bojović, *L'idéologie monarchique* (cité n. 7), p. 360-361 et n. 185.

32. Pour un extrait de la *Vie de saint Siméon-Nemanja,* racontée par le moine Domentijan, qui illustre cette idée, voir *Ibid.*, p. 385-386. Sur l'interprétation idéologique du programme du narthex, voir R. Ljubinković, Sur le symbolisme de l'histoire de Joseph du narthex de Sopoćani, dans *L'Art byzantin au XIII^e siècle* (cité n. 23), p. 207-237 ; A. Grabar, Les cycles d'images byzantins tirés de l'histoire biblique et leur symbolisme princier, *Starinar* 20, 1969, p. 133-137 ; Z. Gavrilović, Divine Wisdom as Part of Byzantine Imperial Ideology. Research into the Artistic Interpretations of the Theme in Medieval Serbia – Narthex Programs of Lesnovo and Sopoćani, dans *Studies in Byzantine and Serbian Medieval Art*, Londres 2001, p. 44-69.

dans lesquels le fondateur de la dynastie, tel un « Nouveau Jessé », est comparé au sarment de la vigne et les rois serbes, aux grandes figu es de l'Ancien Testament Jacob et Joseph[33].

Le contenu dogmatique du mur oriental, à travers la mise en valeur du portrait du donateur et du message idéologique qui en découle, ainsi que les tonalités auliques qui rehaussent l'ensemble du programme invitent à s'interroger sur la nature de l'assistance amenée à regarder ces images. En tant que fondation monastique et mausolée royal, le *katholikon* de Sopoćani était voué à accueillir une assemblée de religieux, élargie aux membres de la famille régnante, de l'aristocratie et des plus hautes sphères de l'Église. La fonction funéraire du narthex, induite par le sarcophage de la reine Anne Dandolo et par la scène de ses funérailles, suggère bien entendu les office commémoratifs célébrés à cet endroit. Cependant, le Jugement dernier qui domine la composition renforce la portée eschatologique du décor et semble conférer une valeur d'universalité à la dynastie des Némanides, ainsi projetée à la fin des temp [34].

Outre ses fonctions liturgiques traditionnelles, le narthex de Sopoćani apparaît donc comme une sorte d'écrin dédié au culte dynastique, où surgissent et prennent forme des concepts dont l'iconographie sera élaborée plus explicitement par les souverains suivants. À cet égard, il est significatif que l'insertion du concile serbe parmi les conciles œcuméniques, inaugurée à Sopoćani pour souligner l'action militante de Stefan Nemanja en faveur de la vraie foi, coïncide avec l'apparition simultanée des saints prélats de l'Église serbe aux côtés des Pères de l'Église orthodoxe dans le sanctuaire du même édifice

Le décor du vestibule d'entrée à Žiča

Le troisième exemple porte sur les images peintes dans le porche d'entrée de l'église du Saint-Sauveur à Žiča. Siège de l'Église autocéphale de Serbie et sanctuaire dédié au couronnement des rois et à la consécration des archevêques, la partie centrale de l'édifice a été construite, entre 1206 et 1217, par Stefan et Sava, avant même leurs accessions respectives au trône royal et au siège archiépiscopal[35]. Sava y a fait ajouter, plus tard, un vaste exonarthex à deux niveaux, précédé d'une tour axiale de plusieurs étages, dont le rez-de-chaussée, aménagé en forme de vestibule,

33. Voir les extraits cités dans Bojović, *L'idéologie monarchique* (cité n. 7), p. 344, 371, 376-77, 407. Au sujet des figu es bibliques de Jacob et de Joseph dans l'idéologie némanide, voir Marjanović-Dušanić, Étude diplomatique (cité n. 18), ici p. 191-197 et 210-216 (en serbe).

34. Sur les dimensions politiques du Jugement dernier, voir N. Ševčenko-Patterson, Some Images of the Second Coming and the Fate of the Soul in Middle Byzantine Art, dans *Apocalyptic Thought in Early Christianity*, éd. R. Daly S. J., Grand Rapids MI 2009, p. 250-272.

35. Pour une orientation bibliographique sur le monastère, voir Hallensleben et Hamann-Mac Lean, *Die Monumentalmalerei* (cité n. 4), plans 26 a et b ; M. Kašanin, Đ. Bošković et P. Mijović, *Žiča. Histoire, architecture, peinture*, Belgrade 1969 (en serbe avec résumés en anglais et en français) ; B. Živković, *Žiča. Les dessins des fresques*, Belgrade 1985 ; M. Čanak-Medić et O. Kandić, *Arhitektura prve polovine XIII veka*, I. *Crkve u Raškoj [= L'architecture de la première moitié du XIIIe siècle*. I. *Les églises de Rascie]*, Belgrade 1995, p. 15-116 ; *Manastir Žiča. Zbornik Radova [= Le monastère de Žiča. Recueil de travaux]*, éd. D. Drasković et S. Đorđević, Kraljevo 2000 (en serbe avec résumés en français et en anglais) ; M. Čanak-Medić, D. Popović, et D. Vojvodić, *Manastir Žiča*, Belgrade 2014 (en serbe).

constituait désormais l'accès principal à l'église[36]. Les fresques réalisées à cet endroit bénéficiaient ainsi d'une grande visibilité pour le visiteur qui en franchissait le seuil. Endommagées à la fin du XIII[e] siècle, elles ont été restaurées entre 1309 et 1316 sous les auspices du roi Milutin, fils cadet du roi Uroš I[er], et de Sava III, quatrième archevêque de Serbie.

Ainsi sont conservés, sur le mur oriental, de part et d'autre de la porte, les portraits des deux premiers rois serbes, Stefan le Premier Couronné et son fils Radoslav (fig 7), ainsi que le texte de leurs chartes, reproduit sur les murs latéraux[37]. Au nombre de trois et sans doute scellées d'or, celles-ci avaient pour vocation de rappeler la haute destination archiépiscopale et royale du monastère de Žiča et d'énumérer les riches donations octroyées à son profit ainsi que les précieuses reliques qu'il abritait. Ces textes, rédigés en slavon serbe, constituaient ainsi des actes authentiques et solennels, dignes de figu er dans la partie de l'édifice la plus exposée aux regards[38]. De même, la voûte en berceau qui coiffe l'espace rectangulaire du vestibule accueille une représentation des Quarante martyrs de Sébaste couronnés par le Christ, en préfiguration de la consécration des évêques et higoumènes, et du couronnement des rois dont certains rites spécifiques se dé oulaient dans l'exonarthex[39].

Dans le contexte architectural et pictural du vestibule d'entrée, les effigies des premiers donateurs qui flanquent la porte d'entrée véhiculent dès lors une puissante charge idéologique. Est ainsi mis en avant leur rôle de législateurs et de bâtisseurs d'églises qui, d'une certaine manière, prolonge celui des deux colonnes de l'Église, saints Pierre et Paul, peints dans l'intrados occidental du porche. De même, les portraits royaux rénovés au début du XIV[e] siècle expriment une idée qui va au-delà de leur conception originelle. Les costumes, la forme des couronnes et les nimbes qui ceignent leurs têtes trahissent, en effet, l'intention des seconds *ktitors*, Milutin et Sava III, d'ajuster ces images au mode de représentation des souverains serbes au début du XIV[e] siècle, qui était calqué sur celui des empereurs Paléologues[40].

36. M. Čanak-Medić, Architecture et programme de l'exonarthex de l'église du Sauveur de Žiča, dans *Manastir Žiča. Zbornik Radova* (cité n. 35), p. 57-81 (en serbe avec un résumé en français).

37. D. Vojvodić, The Image of Spiritual and Secular Authorities in Serbian Medieval Art, *Zbornik za likovne umetnosti* 38, 2010, p. 35-78 (en serbe avec un résumé en anglais) ; Id., Portraits of the First Donors on the Ground Floor of the Žiča Tower, *Niš i Vizantija* 10, 2012, p. 323-339 (en serbe avec un résumé en anglais) ; Id., Drawings of the Frescoes in the Ascension Church, dans *Manastir Žiča. Zbornik Radova* (cité n. 35), p. 480-516 (en serbe).

38. Sur le programme du vestibule d'entrée à Žiča et son interprétation princière, voir V. J. Đurić, La royauté et le sacerdoce dans la décoration de Žiča, dans *Manastir Žiča. Zbornik Radova* (cité n. 35), p. 123-143 ; S. Marjanović-Dušanić, La charte et l'espace sacré. Les actes royaux transcrits dans les peintures murales serbes (XIII[e]-XIV[e] siècles) et leur contexte, *Bibliothèque de l'École des Chartes* 167, juillet-décembre 2009, p. 391-416.

39. Z. Gavrilović, The Forty Martyrs of Sebaste in the Painted Programme of Žiča Vestibule, dans *Studies in Byzantine and Serbian Medieval Art* (cité n. 32), p. 74-86 ; Đurić, La royauté et le sacerdoce (cité n. 38), p. 139-143 ; Marjanović-Dušanić, La charte et l'espace sacré (cité n. 38), p. 403.

40. Sur cette question d'ordre iconographique, voir Vojvodić, Portraits of the First Donors (cité n. 37), p. 324-329 (en serbe).

Figure 7 - Relevé des fresques, mur oriental du vestibule d'entrée, Žiča
(Živković, *Žiča. Les dessins des fresques*, p. 40).

On peut donc légitimement s'enquérir de l'effet de ces retouches sur la visibilité des portraits royaux en cet endroit de l'église. Sans doute s'agissait-il du désir des seconds donateurs de glorifier l'action de leurs prédécesseurs, dans la lignée desquels ils souhaitaient eux-mêmes s'inscrire. Cependant le caractère anachronique des insignes attribués aux premiers souverains de la dynastie dénote aussi la volonté du roi Milutin d'afficher la légitimité de son pouvoir, après les oppositions suscitées en Serbie par son accession au trône et l'âpre conflit qui l'avait opposé à son frère Dragutin. La partie supérieure du mur propose, de surcroît, une illustration détaillée d'un stichère de Noël[41], – une hymne liturgique chantée au début des vêpres de la vigile de cette fête pour exprimer la gratitude de la création à l'annonce de la naissance du Sauveur –, dans lequel sont justement incluses les figu es du roi Milutin et de l'archevêque Sava III en tant que représentants du genre humain offrant la Vierge au Christ nouveau-né.

La composition (fig 8) reproduit un prototype, apparu à la fin du XIII[e] siècle dans le narthex de la Vierge de Blacherne à Arta[42] et dans celui de la Vierge Peribleptos à Ochrid (1294/1295)[43], dont les connotations constantinopolitaines ont sans doute inspiré les concepteurs du programme. De fait, la scène de Žiča illustre la célébration de Noël en milieu princier, mais cette fois à la cour de Serbie, en présence des dignitaires et de leurs suites, ainsi qu'en attestent quelques *typika* serbes inspirés de la liturgie de la Nativité à Constantinople[44]. L'étoile à huit branches inscrite dans l'image et les chandeliers peints sur l'intrados de l'arc encadrant la composition témoignent de la réalité liturgique d'un tel cérémonial à l'église du Saint-Sauveur. L'absence de piédestal dans la représentation de Milutin et de Sava III semble indiquer, de surcroît, que le roi et l'archevêque n'étaient pas seulement dans une position statique au pied du trône de la Vierge mais guidaient aussi la procession

41. Au sujet de l'iconographie du stichère de Noël et de ses occurrences dans l'art byzantin, voir Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin* (cité n. 31), ici p. 260-261 ; T. Statodubčev, Sticherion "What shall we offer you, Christ". A description and a painting, *Cahiers balkaniques* 31, 2000, p. 21-37 ; N. Ševčenko, Some Reflections of the Poetic Works of John of Damascus in Byzantine Art, dans *Giovanni di Damasco. Un padre al sorgere dell'Islam. Atti del XIII convegno ecumenico internazionale di spiritualità ortodossa, 11-13 settembre 2005*, éd. S. Chialà et L. Cremaschi, Bose 2006, p. 315-341. Au sujet de l'hymne de Noël représentée à Žiča, voir B. Todić, *Serbian Medieval Painting. The Age of King Milutin,* Belgrade 1999, p. 107-108 ; Đurić, La royauté et le sacerdoce (cité n. 38), p. 135-139.

42. M. Acheimastou-Potamianou, *Η Βλαχέρνα τής Άρτας: τοιχογραφίες [= Les fresques du monastère de Blacherne à Arta]*, Athènes 2009 (en grec avec un résumé en anglais), p. 135 ; M. G. Parani, "The Joy of the Most Holy Mother of God the Hodegetria the One in Constantinople": Revisiting the Famous Representation at the Blacherna Monastery, Arta, dans *Viewing Greece: Cultural and Political Agency in the Medieval and Early Modern Mediterranean*, éd. S. E. J. Gerstel, Turnhout 2016 (Studies in Visual Cultures of the Middle Ages 11), p. 113-145.

43. C. Grozdanov, Les portraits des premiers Paléologues dans le narthex de la Vierge Peribleptos (St Clément) à Ohrid. Une hypothèse, dans ΣΥΜΜΕΙΚΤΑ. *Collection of Papers Dedicated to the 40[th] Anniversary of the Institute for Art History*, Belgrade 2012, p. 227-236.

44. Sur la célébration de Noël à Constantinople et à la cour des souverains serbes, voir Đurić, La royauté et le sacerdoce (cité n. 38), p. 137-138.

Droits numériques non obtenus.

Figure 8 - L'hymne de Noël de saint Jean Damascène, mur oriental du vestibule d'entrée, Žiča (photo : Collection chrétienne et byzantine, Centre Gabriel Millet, EPHE).

solennelle qui emmenait l'assemblée dans l'église et débutait sans doute sous le porche d'entrée[45].

Cependant, l'inscription en slavon serbe qui borde le haut de la composition (fig 7) ne reproduit pas, comme l'on pourrait s'y attendre, les paroles du stichère illustré par la fresque[46] mais celles d'une autre hymne chantée le jour même de Noël, à la fin des laude [47] :

45. Vojvodić, Portraits of the First Donors (cité n. 37), p. 333, n. 39. Bien que le synaxaire de la Vierge Evergetis à Constantinople, décrivant l'office des vêpres à la veille de la Nativité, nous informe que le stichère était chanté dans la nef avant la Première Entrée, Sharon Gerstel suggère que cette hymne a pu être chantée aussi en d'autres occasions et en d'autres endroits, par exemple dans le narthex de la Vierge Peribleptos à Ohrid, lorsque les moines franchissaient la porte au-dessus de laquelle figurait son illustration. Voir S. E. J. Gerstel, Monastic Soundspaces in Late Byzantium: The Art and Act of Chanting, dans *Resounding Images: Medieval Intersections of Art, Music and Sound*, éd. S. Boynton et D. J. Reilly, Turnhout 2015, p. 135-152, ici p. 140-141.

46. Dont les paroles sont les suivantes : « Que t'offrirons-nous, Christ, à Toi qui es né pour nous sur la terre comme un homme ? Chacune de tes créatures Te rend grâce : les anges T'apportent l'hymne, les cieux l'étoile, les mages leurs présents, les bergers leur admiration, la terre la grotte, le désert la crèche et nous les hommes, une Vierge mère ». Traduction française établie à partir du texte en anglais dans Starodubčev, Sticheron *What shall we offer you, Christ* (cité n. 41), p. 22-23.

47. M. Savage, The Interrelationship of Text, Imagery and Architectural Space in Byzantium, dans *Die kulturhistorische Bedeutung byzantinischer Epigramme – Akten des internationalen Workshop, 1-2. Dezember 2006*, éd. W. Hörandner et A. Rhoby, Vienne 2008, p. 101-111.

> Aujourd'hui, le Christ naît de la Vierge à Bethléem, aujourd'hui prend un commencement Celui qui est sans commencement, et le Verbe prend chair. Les puissances des cieux exultent et la terre se réjouit avec les hommes. Les Mages apportent leurs présents, les bergers proclament la merveille. Quant à nous, nous chantons sans cesse : « Gloire à Dieu au plus haut des cieux et paix sur la terre aux hommes de bonne volonté ! »[48]

Même si la teneur du second texte est proche de l'illustration qu'il accompagne, quelle répercussion cet écart entre l'image et l'inscription entraîne-t-il sur la portée des portraits royaux peints en cet endroit ?

Il apparaît, d'une part, que la thématique particulière de l'hymne de Noël est l'occasion pour les seconds *ktitors* d'associer symboliquement leur propre offrande, c'est-à-dire la restauration de l'église de Žiča et la confirmation des biens et domaines conférés au monastère par les chartes. Par ailleurs, la représentation de l'archevêque Sava III, accompagné de membres de l'Église, évoque le moment historique où il accueillit en l'église du Saint-Sauveur, sans doute vers Noël 1313, le roi Milutin et ses seigneurs, revenus en vainqueurs d'une campagne contre les Turcs en Asie mineure avec la reconnaissance de l'empereur Andronic II[49]. L'inscription, quant à elle, met l'accent sur l'incarnation du Christ et sa glorification au ciel et sur la terre. Mais elle exprime aussi un vœu de bénédiction et de paix à l'égard des « hommes de bonne volonté », formule que les chefs de l'État et de l'Église, représentés sur la fresque illustrant le stichère de Noël, souhaitaient sans doute reprendre à leur compte.

En conséquence, les fresques rénovées du vestibule de Žiča manifestent le désir d'exalter visuellement la royauté au début du XIVe siècle. En effet, l'agencement peint du mur oriental met en valeur non seulement l'acte de fondation des premiers Némanides, renouvelé par Milutin dans l'intention de souligner une continuité dynastique, mais il témoigne également de l'apogée de son règne, auréolé de victoires militaires et d'une alliance avec Byzance. De plus, l'insertion du roi et du prélat serbes dans l'image liée à un stichère de Noël, outre ses prétentions à imiter un cérémonial constantinopolitain, se veut aussi un rappel de la *symphonie* entre royauté et sacerdoce, mise en place jadis par Stefan et Sava, lors de la fondation du monastère, en vue de la protection divine du nouvel État grâce aux reliques qui y étaient conservées[50].

La première charte de fondation octroyée au monastère par Stefan et reproduite sur la paroi nord du vestibule énumère, en effet, les reliques offertes par Sava à l'église du Saint-Sauveur. Elles étaient composées d'une parcelle de la Vraie Croix, du vêtement et de la ceinture de la Vierge ainsi que de la main droite de saint Jean-Baptiste, de sa tête et d'autres parties de son corps. Ces reliques bénéficiaient d'un immense prestige, d'abord parce qu'elles étaient liées au Christ et à des saints illustres, ensuite parce qu'elles participaient de l'idéologie impériale. Les jours de

48. Traduction française établie à partir du texte grec : *Μηναῖον τοῦ Δεκεμβρίου*, éd. Apostoliki Diakonia, Athènes 1962, p. 210.

49. Kašanin *et al.*, Žiča (cité n. 35), p. 203-205.

50. V. J. Đurić, La symphonie de l'État et de l'Église dans la peinture murale en Serbie médiévale, dans *Sveti Sava u srpskoj istoriji i tradiciji [= Saint Sava dans l'histoire serbe et dans la tradition]*, éd. S. Ćirković, Belgrade 1998, p. 203-244.

grande solennité et lors des cérémonies de couronnement, elles étaient exposées dans l'exonarthex prévu justement pour accueillir une assistance nombreuse réunissant toutes les classes sociales. On sait aussi que pour la fête de l'Épiphanie, à l'instar des autres églises détenant une parcelle de la Vraie Croix, cette précieuse relique était portée en procession dans l'exonarthex[51].

Aussi, la visibilité donnée aux images sacrées et royales qui encadrent et surmontent la porte d'entrée de l'exonarthex, rehaussées par le texte des chartes tapissant les parois latérales et l'illustration des Quarante martyrs de Sébaste sur les voûtes, témoigne-t-elle d'une volonté de signifie , ou du moins de rappeler, aux croyants qui traversaient le vestibule la haute sacralité du lieu dans lequel ils s'apprêtaient à pénétrer et la nature exceptionnelle des cérémonies qui s'y déroulaient. Sans nul doute y entrait-il aussi une volonté d'affichage et de propagande, visant à exalter la souveraineté et l'autorité désormais établies de l'État et de l'Église serbes.

On peut s'interroger néanmoins sur le degré de lisibilité des inscriptions qui bordent la partie haute du mur oriental, dans une zone naturellement peu éclairée, et sur l'intelligibilité du lien qu'elles entretiennent avec les images. Peut-être faudrait-il envisager ici plusieurs degrés de lecture selon le niveau d'érudition du public amené à emprunter le porche d'entrée. Si les portraits royaux et l'épisode tiré de l'Histoire sacrée qui les dominent paraissent, en effet, immédiatement reconnaissables de tous, le lien subtil noué entre ces images et les inscriptions qui les coiffent semble davantage relever d'un message codé, connu et compréhensible des seuls concepteurs du programme et des élites cultivées qui les avaient conseillés. Mais il est également possible d'imaginer que l'extrait de l'hymne de Noël inscrit au haut du tympan ne nécessitait pas forcément d'être lu ni compris par le visiteur mais tirait sa valeur de sa seule présence, valant comme louange et prière adressées au saint Sauveur, patron de l'église, et gage de protection et de durée pour l'édifice et le peuple de Dieu appelé à le fréquenter.

Imagerie royale et espaces d'entrée

Les trois exemples présentés ci-dessus témoignent de la relation privilégiée qu'entretenait la représentation du pouvoir en Serbie némanide avec l'espace d'entrée des églises. En effet, le projet idéologique et spirituel de Sava, illustré pour la première fois dans le narthex de Mileševa, sera poursuivi par les chefs de l'État et de l'Église serbes et affirmé avec toujours plus de force et de complexité dans la partie occidentale des nombreuses fondations monastiques, érigées ou restaurées sur le territoire au cours du XIIIe et de la première moitié du XIVe siècle. De fait, conformément à la tradition byzantine, le narthex des églises serbes bénéficiait grâce à sa position médiane entre le profane et le sacré d'une plus grande liberté programmatique que le naos ou le sanctuaire, et offrait ainsi un terrain propice à l'expression culturelle, politique ou religieuse des commanditaires. Il convient toutefois de préciser que

51. D. Popović, *Sacrae Reliquiae* de l'église du Sauveur à Žiča, dans *Manastir Žiča. Zbornik Radova* (cité n. 34), p. 17-33 (en serbe avec un résumé en anglais) ; Marjanović-Dušanić, La charte et l'espace sacré (cité n. 38), p. 401, n. 28, p. 406-407.

les effigies des princes et des prélats peintes en cet endroit n'avaient pas la même portée ni la même intentionnalité que les compositions funéraires qui accompagnaient la tombe du donateur, dans la travée occidentale du naos, et qui représentaient ce dernier portant la maquette de l'édifice et sollicitant la miséricorde de Dieu par l'intercession de la Vierge, d'un saint et des ancêtres de la lignée.

Placés généralement sur le mur oriental du narthex, les portraits des princes et des prélats bénéficiaient en conséquence d'une importante exposition. Leur proximité spatiale avec les grandes scènes de l'histoire sacrée – la Crucifixion et la Cène à Mileševa et à Sopoćani – visaient certes à souligner l'étroite collaboration de l'État et de l'Église serbes à l'économie universelle du salut. Cependant, leur présence et leur visibilité à cet endroit sont à corréler également à la valeur symbolique du narthex et à ses fonctions liturgiques, ainsi qu'elles sont décrites dans les *typika* de l'époque médio-byzantine. Espace d'initiation et de pénitence, lieu de passage du profane au sacré, des ténèbres à la lumière, du péché à la conversion, de la mort à la résurrection, le narthex servait, en effet, de cadre à la fête de l'Épiphanie, au cours de laquelle avait lieu la Grande Bénédiction des Eaux et le baptême des catéchumènes[52]. Le Lavement des pieds, commémoré le Jeudi saint, se déroulait à son tour dans le narthex, de même que les Matines du dimanche de Pâques[53]. Aussi l'emplacement des portraits des Némanides à l'entrée de la nef et au-dessus des fonts baptismaux mettait-il en exergue leur mission de guides et d'*illuminateurs* au service du peuple serbe. De la même manière est soulignée, comme à Gračanica ou à Dečani par exemple, une projection sur la fin des temps à travers les représentations du Christ Pantocrator, du Jugement dernier ou de l'Arbre des Némanides associées aux portraits royaux. Les souverains serbes se voient dès lors conférer un rôle messianique pour l'obtention du salut qui se révèle en totale adéquation avec la vocation funéraire du narthex, lieu traditionnel de préparation mortuaire, d'inhumation et de commémoration des fondateurs défunts ayant revêtu le vêtement monastique à la fin de leur vi [54].

Pourtant, si le narthex, en raison de sa nature hybride et multifonctionnelle, s'impose comme l'espace le plus approprié pour servir l'expression politico-religieuse des Némanides, l'existence préalable, voire l'adjonction ultérieure, d'un exonarthex, aux fonctions liturgiques proches de celles du narthex, fournissent autant d'occasions d'insérer de nouveaux portraits princiers et ecclésiastiques dans le périmètre occidental de l'église et d'en accroître la portée.

52. Typikon du Christ Pantocrator, éd. P. Gautier, *REB* 32, 1974, p. 74 ; Typikon de la Théotokos Kécharitôménè, éd. P. Gautier, *REB* 43, 1985, p. 124-126 et n. 45 ; F. Bache, *Les narthex des églises balkaniques du* XIII*e et du* XIV*e siècles : études d'approche à travers leurs architectures, fonctions et programmes décoratifs*, Paris 1986, p. 121-126 ; J. Getcha, *Le typikon décrypté*, Paris 2013, p. 153-154.

53. Typikon de la Théotokos Kécharitôménè (cité n. 32), p. 124-126 ; Bache, *Les narthex des églises balkaniques* (cité n. 52), p. 116 et n. 13 p. 133 ; Getcha, *Le typikon décrypté* (cité n. 52), p. 261-264.

54. Typikon de la Théotokos Kécharitôménè (cité n. 32), p. 116, 130 ; Bache, *Les narthex des églises balkaniques* (cité n. 52), p. 70-76 ; Typikon de la Théotokos Kosmosotéira, dans *Byzantine Monastic Foundation Documents. A Complete Translation of the Surviving Founder's Typika and Testaments*, II, éd. J. Thomas et A. Constantinidès Hero, Washington DC 2000, p. 791, 844.

Un exemple particulièrement éloquent est fourni par l'église de la Vierge Ljeviška à Prizren (dans l'actuelle Macédoine), un ancien évêché byzantin devenu serbe au XIIIe siècle et rénové depuis ses fondations par le roi Milutin entre 1309 et 1310[55]. Dans le décor réalisé consécutivement, les figu es importantes de l'État et de l'Église serbes habitent les espaces d'entrée : ainsi, sur les piliers des arcades occidentales de l'exonarthex – en libre communication à l'origine avec la sphère profane au moyen d'un portique ouvert sur la ville et destiné sans doute à accueillir et à canaliser la foule – sont chronologiquement représentés les portraits des archevêques de l'Église serbe et des évêques de Prizren (fig 9). Le mur occidental du narthex se trouve, quant à lui, tout entier dévolu aux figu es des Némanides (fig 10). Ces effigies, d'une échelle supérieure à la normale, balisent de manière symbolique le pourtour occidental de l'édifice. Aussi les dignitaires religieux, qui habillent la paroi ouest de l'exonarthex, semblent-ils érigés en gardiens symboliques de cet espace, en association avec les Pères de l'Église qui protègent spirituellement la partie orientale du sanctuaire. De la même manière, grâce à l'absence de barrière visuelle entre le naos et le narthex, la figu e monastique de Stefan Nemanja qui surmonte, de manière spectaculaire,

Droits numériques non obtenus.

Figure 9 - Portraits des archevêques serbes, mur occidental de l'exonarthex, partie sud, église de la Bogorodica Ljeviška, Prizren (photo : Maréva U).

55. Pour une orientation bibliographique, voir notamment D. Panić et G. Babić, *Bogorodica Ljeviška,* Belgrade 1975 ; S. Ćurčić, Renewed from the Very Foundations: The Question of the Genesis of the Bogorodica Ljeviška in Prizren, dans *Archaeology in Architecture: Studies in Honor of Cecil L. Striker*, éd. J. J. Emerick et D. M. Deliyannis, Mayence-sur-le-Rhin 2005, p. 23-35.

Droits numériques non obtenus.

Figure 10 - Portraits des Némanides, mur occidental du narthex, Prizren, église de la Bogorodica Ljeviška (photo : Maréva U).

la porte de la contre-façade occidentale de l'église (fig 10), semble répondre directement à l'image de la Vierge en majesté, aujourd'hui disparue, qui trônait jadis dans l'abside. Ainsi, la théâtralisation des grandes figu es de l'État et de l'Église serbes dans la cathédrale de Prizren en dit long sur la volonté d'affichage, voire de propagande, qui animait les concepteurs du programme pour promouvoir l'identité et la souveraineté de la Serbie sur un ancien territoire byzantin.

Enfin, d'autres espaces liminaires, rattachés structurellement à l'exonarthex mais dotés d'une fonctionnalité différente, permettent encore de promouvoir une imagerie proprement serbe. Ainsi, dans l'église de la Vierge à Studenica, fondée par Stefan Nemanja entre 1183 et 1196, un exonarthex flanqué de chapelles latérales a été ajouté dans la troisième décennie du XIIIe siècle par son petit-fils, le roi Radoslav. Espace de grande envergure, destiné à accueillir des sépultures et à abriter la vasque pour la Grande Bénédiction des Eaux, il ne comportait pas de décoration peinte. En revanche la chapelle sud, dévolue au culte de saint Siméon-Nemanja, le premier saint national de Serbie, conserve les fresques de l'époque. Un cycle de sa vie, qui culmine avec l'épisode de la translation de ses reliques à Studenica, décore le registre supérieur tandis que le registre inférieur accueille les membres de la dynastie, selon une disposition qui diffère légèrement de celle de Mileševa : Stefan Nemanja en costume de moine est maintenant disposé en vis-à-vis de l'archevêque Sava tandis que leurs successeurs au trône royal et épiscopal se rangent en demi-cercle, matérialisant cette fameuse symphonie de l'État et de l'Église décrite par Vojislav Đurić[56]. On notera, ici encore, l'emplacement d'honneur réservé aux premiers fondateurs : l'un à côté de la fenêtre, l'autre à côté de la porte, tous deux apparaissant dans une relation de proximité avec le *Mandylion* logé dans la lunette d'entrée, de manière à souligner l'importance du Christ dans leur rôle charismatique de guides et d'éclaireurs du peuple. Avec la chapelle nord dédiée à saint Étienne le Protomartyr, patron personnel de Nemanja et de sa dynastie, l'édification et le décor de la chapelle sud viennent compléter l'établissement officiel du culte de saint Siméon-Nemanja. Espace commémoratif destiné à accueillir des offices et des pèlerinages, l'endroit introduit une étape intermédiaire dans le parcours dévotionnel des pèlerins qui débutait à l'entrée du monastère et se poursuivait jusque dans la nef du *katholikon*. Le trajet du croyant était ainsi jalonné d'images dynastiques placées en des points de sacralité croissante tout au long de son cheminement d'ouest en est : tout d'abord au seuil de l'enceinte monastique, avec les portraits des premiers fondateurs du lieu, puis dans la chapelle sud de l'exonarthex avec la lignée némanide entourant son saint ancêtre, enfin, dans la travée occidentale du naos, auprès de l'effigie funéraire de saint Siméon-Nemanja et de son sarcophage d'où s'écoulait le myrrhon, source de miracles et de guérisons.

De même, à Sopoćani, les portraits des seconds donateurs – le roi Stefan Dušan et l'archevêque Joanikije – sont peints sur le mur oriental de l'exonarthex et sous le porche de la tour axiale qui le précède, aux côtés des premiers donateurs et ancêtres dont les effigies ont été réitérées à cette occasion. Comme à Žiča, le franchissement d'un seuil pour atteindre un lieu de plus grande sacralité – ici le vestibule qui mène à l'exonarthex – est signalé par la monumentalisation de l'entrée surmontée d'une tour. Les fonctions de cette dernière – un élément architectonique que l'on observe depuis l'époque paléochrétienne aussi bien dans les églises orientales qu'occidentales – sont multiples, parmi lesquelles celle d'assurer la communication avec les niveaux supérieurs de l'église et d'offrir un lieu de séjour, de retraite et de prière pour les hauts

56. Voir *supra* n. 50.

dignitaires[57]. Dans le cas présent, la tour s'inscrit dans la hiérarchisation des espaces opérée au sein même de l'enclave monastique. Aussi les étapes successives du moine ou du laïc pour accéder à l'entrée du naos sont-elles ponctuées par les représentations des souverains et des prélats serbes, puis par les effigies des grands saints de l'Église orthodoxe jusqu'au seuil du sanctuaire.

Ainsi peut-on conclure que les images royales et épiscopales, par leur présence et leur visibilité dans les espaces qui structurent la partie occidentale des églises de Serbie, sont chargées de diffuser un message idéologique important qui s'articule à la fois avec le programme iconographique et avec les fonctions transitionnelles, liturgiques et cérémonielles des lieux. Elles opèrent comme une série de jalons visuels qui guident le croyant dans sa progression physique et spirituelle vers Dieu, tout en proposant des repères identitaires propices à la construction d'une mémoire collective. On ajoutera que cette manière d'apposer le cachet officiel de l'État et de l'Église dans les espaces d'entrée des édifices sacrés de Serbie n'est pas sans rappeler l'architecture, d'inspiration carolingienne ou ottonienne, de la Croatie et de la Hongrie médiévales, dans laquelle l'avatar du *westwerk* dans la partie occidentale des églises est interprété comme une marque officielle du pouvoir civil et religieux et un espace résolument dédié aux monarques[58].

Véronique Deur-Petiteau
Doctorante, École pratique des hautes études, Paris

57. Sur la question de la fonction des tours dans l'architecture byzantine, voir notamment O. Marković-Kandić, *Kule-svonici [= Tours-clochers],* Belgrade 1978 (en serbe) ; J. Bogdanović, Life in the Late Byzantine Tower, dans *Approaches to Byzantine Architecture and its Decoration. Studies in Honor of Slobodan Ćurčić*, éd. M.J. Johnson, R. Ousterhout et A. Papalexandrou, Farnham / Burlington 2012, p. 187-202.

58. La question fait actuellement l'objet de mes recherches en thèse de doctorat sur la représentation du pouvoir en Serbie médiévale. Voir sur le sujet M. Jurković, L'Église et l'État en Croatie au IX[e] siècle. Le problème du massif occidental carolingien, *HAM* 4, 1998, p. 23-39 ; B. Zsolt Szakács, Western Complexes of Hungarian Churches of the Early XI. Century, *HAM* 4, 1998, p. 149-163.

Visibilité et lisibilité du dialogue entre images et inscriptions dans l’espace cultuel

Visibilité et présence des inscriptions dans l'image médiévale

Vincent Debiais

L'exemple liminaire de Bayeux

La donation faite par l'évêque Odon de Bayeux vers 1080 à sa cathédrale ne contient pas seulement la célèbre broderie montrant la conquête de l'Angleterre par Guillaume le Conquérant[1]. Elle comportait également une imposante couronne de lumière, aujourd'hui détruite, destinée à éclairer et orner le chœur de la cathédrale, où elle pouvait être vue jusqu'à la fin du XVIe siècle. Grâce aux descriptions de l'objet, par le texte ou le dessin, attestées depuis le XIIe siècle, la couronne de lumière de Bayeux peut être rapprochée de plusieurs artefacts contemporains, très proches dans leur forme générale comme dans les images et les inscriptions qu'ils présentent[2]. Le grand cercle de métal doré portant le luminaire était ponctué de tours, de bâtiments et de plaques sculptées de prophètes, d'apôtres et de l'Agneau de Dieu. Un long poème de cinquante vers avait également été tracé tout autour de la couronne de lumière et proposait l'*ekphrasis* monumentale de l'objet et de ses images, tout en offrant une interprétation classique du luminaire et de sa fonction comme anticipation de la Jérusalem céleste[3].

Les descriptions anciennes et les comparaisons possibles avec les couronnes de lumière d'Aix-la-Chapelle, d'Hildesheim, de Grosscombourg et de Liège montrent que, dans les conditions d'exposition et d'utilisation originales de l'objet à Bayeux, les images et le texte étaient sans doute très difficilement lisibles depuis le sanctuaire de la cathédrale[4] ; présents dans le matériau, ils restent inaccessibles à la vue et

1. D. R. Bates, The Character and Career of Odo, Bishop of Bayeux (1049/50-1097), *Speculum* 50/1, 1975, p. 1-20 ; L. Musset, Un prélat du XIe siècle. Odon de Bayeux, *Annales de Basse-Normandie* 76, 1978-1979, p. 12-18. *L'Histoire de Guillaume le Conquérant*, éd. R. Foreville, Paris 1952, p. 240 indique : *Odo ille, Baiocarum praesul, cognitus fuerat talis qui optime negotia sustinere valeret ecclesiastica et secularia. Bonitatem ejus et prudentiam primo testatur ecclesia Baiocensis, quam ipse multo studio egregie ordinavit atque ornavit*.
2. Cette couronne de lumière a fait l'objet d'une étude récente, principalement consacrée à la notion d'*ekphrasis* : V. Debiais, Ekphrasis from the Inside: Notes on the Inscription of the Crown of Light in Bayeux, *English Language Notes* 53/2, 2015, p. 45-59.
3. *Corpus des inscriptions de la France médiévale.* Tome 22. *Calvados, Eure, Manche, Orne, Seine-Maritime*, éd. R. Favreau et J. Michaud, Paris 2002, p. 25-30.
4. Pour Hildesheim, voir *Die deutschen Inschriften 58: Stadt Hildesheim*, Weisbaden 2003, 25 ; pour la couronne d'Aix : *Die deutschen Inschriften 31: Aachen Dom*, Wiesbaden 1992, 28 et C. Bayer, Die beiden grossen Inschriften des Barbarossa-Leuchters, dans *Celica Iherusalem. Festschrift für Erich Stephany*, éd. C. Bayer et T. Jülich, Cologne 1986, p. 213-240 ; la couronne de Grosscombourg est publiée dans A. Legner, *Deutsche Kunst der Romanik*, Munich 1982, p. 107 et 192-193.

encore davantage à l’esprit de ceux qui fréquentent le lieu. Le poème, complexe dans sa composition et développant les implications théologiques de la couronne de lumière et de ses images, était probablement inintelligible ; il ne donne en tout cas aucune information facilitant l’accès à la signification de l’objet. Les derniers vers du poème referment l’*ekphrasis* par une formulation originale qui montre que la fonction du texte n’est pas d’expliquer ou d’identifier le contenu de ’image :

> La couronne et les tours qui la ceignent, que signifient-elle ? À notre avis, elles ne signifient rien ’autre assurément que ce qui est chanté, lu, dévoilé au peuple inculte[5].

Partant, la vue et la lecture du texte ne sont pas nécessaires à l’interprétation du sens de la couronne de lumière, et la fonction de l’inscription se situe sur un autre registre que celui de la réception du texte et de l’image. Comme la plupart des inscriptions tracées au contact des images médiévales, le texte de Bayeux propose à la fois une densification de la signification du visuel et un dépassement de la forme. Il n’est pas un complément, secondaire ou facultatif, des figurations iconiques, mais entre au contraire dans la composition d’un objet complexe mêlant écriture et image[6].

Écriture et image

L’exemple liminaire de Bayeux pose la question de la visibilité et lisibilité des inscriptions médiévales placées au contact des images monumentales. Si cette question est aussi nécessaire que celle qui concerne la visibilité des images elles-mêmes, elle prend pourtant le contre-pied de la définition traditionnelle de l’épigraphie médiévale[7] qui fait de la publicité et de la communication à grande échelle les fonctions essentielles de la pratique des inscriptions sur pierre, bois, mosaïque, verre, etc. L’affichage épigraphique et le recours à « l’écriture exposée » sont ainsi souvent décrits comme le moyen idoine pour transmettre une information pouvant être lue de façon répétée et immuable[8]. Parce que la réalité documentaire médiévale contredit largement cet aspect, et parce que la conception de l’écriture chrétienne va au-delà d’une stricte aptitude à transmettre un contenu textuel, on revient volontiers

5. *Circulus et turres circum quid significantes? Judicio nostro nil signat certius isto quod canitur legitur populoque rudi reseratur*.
6. Debiais, Ekphrasis from the Inside (cité n. 2), p. 55-57.
7. R. Favreau, *Épigraphie médiévale*, Turnhout 1997 (L’Atelier du médiéviste 5), p. 5 : « L’épigraphie est la science de ce qui est écrit – c’est son étymologie – en vue de communiquer quelque élément d’information au public le plus large, et pour la plus large durée. Et l’objet de son étude, c’est naturellement le contenu du message qu’elle transmet ». La fonction publicitaire telle que l’a posée Robert Favreau, en rupture avec ce que l’on disait jusqu’alors des inscriptions, définies par la qualité durable de leur support, a été reprise, répétée et encore renforcée par l’historiographie espagnole notamment ; voir V. García Lobo et M. E. Martín López, *De epigrafía medieval. Introduccion y album*, León 1995.
8. Le concept d’écriture exposée a été forgé par A. Petrucci, Potere, spazi urbani, scritture esposte: proposte ed esempi, dans *Culture et idéologie dans la genèse de l’État moderne*, Rome 1985, p. 85-97 ; voir également A. Petrucci, *Jeux de lettres. Formes et usages de l’inscription en Italie (xi^e^-xx^e^ siècle)*, Paris 1993.

aujourd'hui sur la dimension publicitaire de la communication épigraphique[9]. On constate, d'une part, l'illisibilité voire l'invisibilité d'un grand nombre d'inscriptions et, d'autre part, on considère, comme on le fait pour l'image, la présence du texte comme élément fondamental du processus qui conduit à l'affichag d'une inscription[10].

Le texte n'est plus dès lors destiné à être vu, encore moins à être lu, mais à être, c'est-à-dire à exister sous forme épigraphique dans un contexte donné[11] ; c'est évidemment ce qu'il faut envisager pour Bayeux. La prise en compte d'une efficaci é ontologique de l'inscription n'annule en rien son utilité ou sa fonctionnalité[12] – il n'y aurait aucun sens à supposer la volonté d'un échec conscient et programmé du recours à l'écriture – mais invite à déplacer l'effet de l'inscription, de la réception de l'image ou du décor vers son émission ; en d'autres termes, à remonter l'écriture épigraphique dans le scénario de la création du visuel. L'inscription servirait à la réalisation de l'image plus qu'à son interprétation par un regardeur / lecteur éventuel. Dès lors, la lisibilité du texte concerne davantage les acteurs de l'image (créateur, concepteur, commanditaire ou artiste) que son public[13]. C'est en tout cas l'hypothèse formulée dans cet article à partir de quelques exemples hispaniques, en rappelant qu'une inscription illisible n'est pas une inscription absente, de la même manière qu'une inscription invisible peut, en raison de sa nature épigraphique durable, devenir lisible dans certaines circonstances et acquérir alors une fonction didactique ou, plus généralement, communicative.

Il convient d'abord de signaler que l'écriture est omniprésente dans les images médiévales, dans le décor monumental comme dans le monde manuscrit. Les inscriptions habitent ainsi la sculpture, la peinture, la mosaïque, le textile, les vitraux, dans une grande variété de formes et de contenus[14]. Les relations entre le texte et l'image sont elles aussi très diverses, des plus simples aux plus complexes.

9. Voir en dernier lieu les contributions rassemblées dans *Viewing Inscriptions in the Late Antique and Medieval World*, éd. A. Eastmond, New York 2015 ; voir aussi A. Petrucci, Aspetti simbolici delle testimonianze scritte, dans *Simboli e simbologia nell'alto medioevo*, Spolète 1976 (Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto Medioevo 23), p. 813-846.

10. Parmi la bibliographie de plus en plus riche sur la notion de présence, je signale en particulier H. U. Gumbrecht, *Production of Presence. What Meaning cannot convey*, Stanford 2004, ainsi que le désormais classique Y. Bonnefoy, *La présence et l'image*, Paris 1983.

11. V. Debiais, *Messages de pierre. La lecture des inscriptions dans la communication médiévale*, Turnhout 2009, p. 247-276.

12. Sur la notion d'agentivité des objets et des images, voir A. Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford / New York 1998 ; voir aussi H. Bredekamp, *Théorie de l'acte d'image*, Paris 2015.

13. J'ai proposé en détail cette orientation dans V. Debiais, *La croisée des signes. L'écriture et les images médiévales (800-1200)*, Paris 2016.

14. Pour un bilan bibliographique sur ces questions, voir V. Debiais, Stratification, montage, symbiose. Les textes et les images du calice et de la patène de Saint-Godehard d'Hildesheim, *Perspectives médiévales* [en ligne] 38, 2017, mis en ligne le 1er janvier 2017 ; voir aussi C. Heck, Un nouveau statut de la parole ? L'image légendée entre énoncé, commentaire et parole émise, dans *Qu'est-ce que nommer ? L'image légendée entre monde monastique et pensée scolastique*, éd. C. Heck, Turnhout 2010, p. 169-185 ; *Épigraphie et iconographie. Actes du colloque de Poitiers (1995)*, éd. R. Favreau, Poitiers 1996.

Si quelques inscriptions peuvent éventuellement identifier scènes et personnages, les textes contribuent plus généralement à étendre, préciser ou détourner ce que donne à voir l'image. En d'autres termes, écriture et image proposent, par leur rencontre dans le matériau, un agencement particulier des signes destiné à produire un sens spécifique, propre au paradigme ainsi généré. L'écriture ne se limite pas à compléter l'image en proposant une légende ou un label ; les deux catégories de signes iconographiques et alphabétiques fonctionnent en réalité en symbiose pour répondre à la nécessité artistique ou figurati e.

Évidence et transparence

Il est très difficile de faire une archéologie de la réception et les conditions médiévales d'accès aux inscriptions ne peuvent qu'exceptionnellement être établies ; elles varient en tout cas d'un objet à l'autre et aucune règle ne semble pouvoir être dictée. Les textes des chapiteaux de Cluny (fig 1) et de Moissac (fig 2) sont-ils, par exemple, à envisager de la même façon[15] ? Quiconque a tenté de prendre une photographie d'inscription sait que les conditions d'éclairage sont fondamentales pour percevoir et lire le texte. Qu'en est-il dans un cloître, dans le chœur d'une église ou la voûte d'une nef ? Indépendamment de la lecture effective du contenu, considérons toutefois qu'il existe une différence entre les inscriptions qui s'imposent, dans leur présence graphique et pour des raisons d'échelle, à la vue du regardeur et qui marquent l'espace ecclésial de leur présence, comme le texte sur le livre du Christ en majesté de Saint-Clément de Taüll (fig 3) ou celui gravé autour de la mandorle du Christ du tympan de Saint-Michel d'Estella par exemple (fig 4)[16], et les inscriptions que l'on pourrait qualifier de transparentes », dont la présence doit être révélée grâce à un examen attentif de l'image, comme le texte gravé sur la poitrine de Judas au portail de la collégiale Sainte-Marie de Sangüesa, en Navarre (fig 5)[17].

Dans les deux cas, et indépendamment de la lisibilité du texte, la présence de l'inscription distingue au cours du processus artistique l'image ou l'élément de l'image de son environnement – une image inscrite n'est pas identique à la même image anépigraphe. Dans le relief de l'Ascension dans le cloître de Santo Domingo de Silos, seule la figu e de l'apôtre Pierre porte des traces alphabétiques – elle est marquée par la présence des lettres (fig. 6)[18]. On n'emploie pas ici le mot *identificatio*

15. Sur les chapiteaux de Cluny, voir *CIFM* 19, SL 33-34, p. 91-96 et S. Biay, *Les chapiteaux de la troisième église abbatiale de Cluny (fin xie-début xiie siècle) : étude iconographique*, thèse de doctorat sous la direction de C. Andrault-Schmitt, Université de Poitiers 2011 (thèse consultable en ligne http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00671485). Sur les chapiteaux de Moissac, voir *CIFM* 8, TG 13-52, p. 136-183 et I. H. Forsyth, Word-Play in the Cloister at Moissac, dans *Romanesque Art and Thought in the Twelfth Century: Essays in Honor of Walter Cahn*, éd. C. Hourihane, Princeton 2008, p. 154-178. Les inscriptions des chapiteaux de Moissac sont remarquablement analysées dans Q. Cazes et M. Scellés, *Le cloître de Moissac*, Bordeaux 2001.
16. Respectivement *Catalunya Romànica*, Barcelone 1994, 1, p. 323-327 et *Navarre romane*, La Pierre-qui-Vire, 1967, p. 318.
17. *Ibid.*, p. 22 et 192.
18. V. García Lobo, La epigrafía del claustro de Silos, dans *El románico en Silos. IX centenario de la consagración de la iglesia y claustro (1088-1988)*, Burgos 1990, p. 85-104.

Droits numériques non obtenus.

Figure 1 - Chapiteau des premiers tons, Cluny, musée du Farinier (photo : CESCM/CIFM).

Droits numériques non obtenus.

Figure 2 - Chapiteau du martyre des saints Fructueux, Euloge et Augure, cloître, Moissac (photo : CESCM/CIFM).

Figure 3 - Peintures murales de l'abside, Saint-Clément, Taüll
(photo : Ars Picta).

Droits numériques non obtenus.

Figure 4 - Tympan du portail nord, Saint-Michel, Estella
(photo : V. Debiais).

Droits numériques non obtenus.

Figure 5 - Statues colonnes, dont Judas, Sainte-Marie, Sangüesa
(photo : V. Debiais).

Figure 6 - Relief de l’Ascension, cloître de Santo Domingo, Silos
(photo : Santiago Abella).

à dessein, dans la mesure où celui-ci suppose une lecture effective, sans doute discutable à Silos. La présence des lettres constitue en revanche un signal visuel, sans doute emphatique, qui met l'accent sur une partie de l'image et qui en oriente peut-être la lecture et l'interprétation ; elle attire en tout cas l'attention, en tant qu'événement dans le visuel. Elle est l'indice d'une intention particulière des acteurs de l'image, intention qui peut rester silencieuse pour le regardeur et qui n'existe plus, une fois le geste artistique consommé, que dans l'œuvre et la conjonction des signes.

Les textes gravés ici dans la pierre sont très courts, très simples et ne présentent qu'un nom. Or, cette apparente simplicité ne présume en rien du caractère anecdotique ou non de l'écriture dans l'image. À Silos par exemple, la distinction de la figu e de Pierre par l'inscription sur le nimbe propose un discours particulier. De la collégialité instituée par la figuration du groupe, la similarité des postures et la répétition du nimbe émerge une figu e particulière, distincte, celle du premier apôtre ; placé à l'aplomb de la main de l'ange qui émerge des nuées, Pierre est institué par la présence graphique comme une figu e à part au sein du collège des apôtres. Dans le caractère distinctif de l'écriture, Pierre est déjà au-delà de l'Ascension, il est en marche pour témoigner, et son nom dans la pierre contribue à faire sortir la sculpture de l'événement figé en proposant déjà une séquence, un récit en image. Dans la création du relief sculpté, le recours à l'inscription est un moyen graphique de passer de l'image-événement à l'image-récit. Dans la perception de l'œuvre, la présence de l'écriture attire l'attention du regardeur sur la figu e de Pierre en tant qu'acteur particulier du collège apostolique. La lecture effective de son nom tracé sur le nimbe est d'autant moins nécessaire qu'elle traduit sous forme verbale ce qu'exprime déjà l'image par la représentation des clés dans les mains de l'apôtre. La fonction de l'inscription ne concerne donc pas (ou pas seulement) l'identification de la figu e. L'écriture, aussi brève et évidente soit-elle, provoque un agencement particulier du discours visuel.

À Silos, le nom de Pierre est gravé sur le nimbe de l'apôtre. La mise en scène de l'écriture sur un élément aussi signifiant que le nimbe contribue sans doute à renforcer la présence de l'inscription. Écrire sur le nimbe, c'est écrire sur la lumière de la gloire. Dans la perception de l'image, l'écriture pourrait agir comme une amplification du statut surnaturel résidant dans la lumière du nimbe. Il faut donc envisager une interaction entre l'inscription et son dispositif dans l'image, interaction qui dépasse très largement la notion de « support ». En effet, la pierre, l'enduit ou le métal ne supportent pas l'écriture[19]. La mise en œuvre des signes dans ou sur le matériau n'est pas de l'ordre de la superposition. Il s'agit davantage de phénomènes symbiotiques dans lesquels les couleurs, les formes, les localisations, les dispositions des lettres et des éléments graphiques qui les lient à l'image se mêlent pour offrir à la vue du regardeur un objet visuel complexe mais solidaire. Dès lors, il ne faut pas s'interroger sur la possibilité de voir l'inscription seule dans le décor, comme si tout ce qui la « supportait » dans l'édifice disparaissait dans la perception pour offrir un objet épigraphique autonome, flottant dans un espace a-sémiotique. C'est au contraire parce qu'il y a connexion entre inscription et décor qu'il peut y avoir présence.

19. V. Debiais, Le chant des formes. L'écriture épigraphique, entre matérialité du tracé et transcendance des contenus, *Revista de poética medieval* 27, 2013, p. 101-129.

L'importante visibilité des dispositifs

Le repérage de l'inscription dans l'image n'est pas qu'une affaire de taille ou de mise en couleur, comme on pourrait l'envisager avec le nom de Judas à Sangüesa. Il concerne aussi la distinction d'un espace graphique au sein de l'image susceptible d'isoler les signes alphabétiques. Quand le texte est placé sur le fond de l'image, sur l'enduit dans la peinture murale ou sur la pierre dans la sculpture, seule la forme des lettres distingue l'inscription de son environnement, et la connaissance préalable de cette forme – la capacité à repérer l'écriture en tant que modalité particulière d'utilisation des signes – est un prérequis pour une éventuelle fonction de l'écriture dans l'image pour le public médiéval. Dans les peintures murales de l'abside d'Estaon (fig. 7)[20], les lettres formant le nom des figu es ou le chant liturgique que celles-ci entonnent dans la scène de la *Majestas Domini* sont placées au cœur de l'image, directement sur le fond coloré du cul-de-four, et s'entremêlent aux éléments figuré des vêtements, des ailes, de la mandorle, des attributs, etc. Si l'on fait abstraction de la nature distinctive des signes alphabétiques (une lettre n'est pas qu'un assemblage de droites et de courbes, une forme singulière), seule la différence chromatique permet de séparer les inscriptions des autres éléments de l'image[21]. Ce type d'agencement non contraint des lettres sur le fond de l'image permet à l'inscription d'occuper exactement la même portion du matériau et, dans le cas d'inscriptions nominatives, permet la représentation selon deux modalités graphiques d'une même réalité visuelle. Il ne s'agit donc pas de voir dans cette économie des dispositifs un agencement par défaut des lettres dans l'image – elle ne diminue en rien la présence de l'inscription[22]. En revanche, cet enchevêtrement peut entraver la visibilité des textes quand la mise en œuvre d'un lieu spécifique de l'image pour l'inscription projette les lettres dans le décor en distinguant visuellement les deux types de signes.

Pour illustrer l'importance du dispositif dans la perception de l'image, revenons un instant à Saint-Clément de Taüll où l'on a peint vers 1130 un vaste programme d'images dans toute la partie orientale (fig. 3). La plupart de ces peintures sont aujourd'hui conservées au Musée national d'art catalan à Barcelone, mais les récentes découvertes sur place montrent que c'est l'ensemble de l'édifice qui était peint de la sorte[23]. Dans l'abside centrale, des figu es d'apôtres sont placées sous la voûte, de face, séparées les unes des autres par des colonnes. Le nom de chacune d'elles est peint dans un bandeau sombre qui se déploie sur l'ensemble du mur semi-circulaire

20. *Catalunya romànica* (cité n. 16), I, p. 366-369 ; M. Pagès Paretas, Les pintures romaniques de l'antiga església de Santa Eulalia d'Estaon: la seva historia i la seva cronologia, *Urgellia* 15, 2005, p. 657-683.

21. Sur ces questions, voir C. Treffort, *De inventoribus litterarum* : l'histoire de l'écriture vue par les savants carolingiens, *SVMMA. Revista de Cultures Medievals* 1, 2013, p. 38-53.

22. Sur la notion de dispositif, voir D. Russo, Des lettres sur l'image dans l'art du Moyen Âge, dans *Qu'est-ce que nommer ?* (cité n. 14), p. 127-144. Par opposition, sur la disposition des inscriptions, voir C. Bayer, Essai sur la disposition des inscriptions par rapport à l'image : proposition d'une typologie basée sur des pièces de l'orfèvrerie rhéno-mosane, dans *Épigraphie et iconographie* (cité n. 14), p. 1-25.

23. *Catalunya Romànica* (cité n. 16), 1, p. 323-327. En dernier lieu sur les peintures de Taüll, voir F. Chordá Riollo, *El ábside de Sant Climent de Taüll*, Madrid 2012.

Droits numériques non obtenus.

Figure 7 - Peintures murales de l'abside, Sainte-Eulalie, Estaon
(photo : Ars Picta).

et qui présente une liste ininterrompue de noms. À l'isolement des figu es par l'architecture s'oppose donc l'unicité du déploiement graphique qui permet de matérialiser et de mettre en évidence la collégialité des apôtres dans le sanctuaire. Visuellement, le déploiement des lettres sur le bandeau construit une image organique à l'échelle de la partie orientale de l'église, et seule la présence des lettres, en ce qu'elle ponctue le décor par leur dessin, permet au regardeur de percevoir cette unité. Le recours à l'écriture épigraphique est indissociable du dispositif qui la lie à l'image (l'inscription n'est pas qu'un contenu textuel). Pour le regardeur à Taüll, l'inscription du collège apostolique est silencieuse : elle ne dit rien du nom des apôtres ; elle contribue par sa présence et sa forme à l'organisation visuelle du décor sans pour autant faire passer le regardeur par la lecture des mots peints dans le bandeau.

Un tel effet épigraphique sur la structure du visuel est à envisager pour la plupart des textes dont le dispositif reprend un élément de l'image (cadre, mandorle, bandeau, registre, architecture) qui délimite plus ou moins hermétiquement un thème, un motif ou une représentation, et qui le sépare du contexte non figural, d'un autre motif, ou d'une autre image. Dans la mandorle qui ceint le Christ en

majesté au tympan du portail nord de l'église Saint-Michel d'Estella, est inscrit un célèbre distique composé par Baudri de Bourgueil vers 1100 (fig. 4), et repris par Guillaume Durand dans le *Rationale divinorum officio um*: *Nec Deus est nec homo presens quam cernis imago. Sed Deus et homo quem sacra figu at imago*[24]. Les deux vers sont gravés de part et d'autre de la figu e en majesté, et la présence visuelle des lettres, profondément gravées, renforce la matérialité très marquée de la mandorle, particulièrement saillante sur le fond du tympan. Que voit le regardeur de l'image ? Le texte s'impose sans aucun doute à la vue en même temps qu'il souligne la forme et la présence visuelle de la mandorle, distinguant la figu e du Christ du reste de l'image. L'inscription est-elle lisible depuis le parvis de l'église ? C'est plus difficile à établir. Dans tous les cas, et indépendamment de la diffusion du distique dans le monde manuscrit et dans les œuvres d'art contemporaines, la composition du *titulus* et ses implications quant à la théologie de l'image chrétienne ne rendent pas la figu e d'Estella plus explicite. La lecture effective du texte n'est pas synonyme d'un accès simplifié au visuel. En isolant l'image du Christ des autres éléments sculptés au tympan, le texte sur la mandorle contribue cependant à l'institution de la sculpture en figu e : l'homme représenté dans la mandorle est encadré par l'inscription, il s'agit bien d'une image. Le choix dans le dispositif permet au concepteur de l'image d'appréhender le texte comme signe indépendamment de la lecture effective du texte. Le silence lexical de l'inscription ne la rend pas absente pour autant, et c'est dans la conjonction des signes iconiques et alphabétiques que réside l'effet de la figuration

Les inscriptions tracées sur les dispositifs présentant l'image sont très variées dans leur contenu (commentaire général, identification, exégèse morale ou symbolique) et leur forme syntaxique (substantifs ou noms isolés, phrases en vers ou en prose). Placées physiquement au contact de l'image et de ce qu'elle n'est pas ou plus, à l'interface entre l'élément du visuel qu'elles enserrent et ce qui l'entoure, elles proposent visuellement un discours englobant sur l'image. D'un point de vue lexical également, les textes désignent à la fois ce qu'ils ceignent et ce qu'ils dépassent – c'était déjà le cas à Saint-Michel d'Estella, mais c'est également le cas dans les grandes inscriptions circulaires de Saint-Marc de Venise[25], ou encore dans les inscriptions centrales de la broderie de la Création de Gérone, datée des environs de 1075, et dans laquelle les textes circulaires désignent aussi bien la figu e du Pantocrator, au centre de l'inscription, que les scènes de la Genèse rayonnant depuis le bandeau inscrit (fig 8)[26].

24. H. L. Kessler, *Neither God nor Man: Words, Images, and the Medieval Anxiety about Art*, Freiburg 2007 consacre une grande partie de l'ouvrage à la figu e d'Estella et la circulation de ce distique dans les œuvres médiévales.

25. Cet ensemble épigraphique, encore largement à analyser en détail, a récemment fait l'objet d'une étude par K. Krause, Die Inschriften der Genesismosaiken, dans *The Atrium of San Marco in Venice. The Genesis and Medieval Reality of the genesis Mosaics*, éd. M. Büchsel, H. L. Kessler et R. Müller, Berlin 2014, p. 143-176.

26. M. Castiñeiras González, *El tapiz de la Creación*, Gérone 2011 ; R. Swanson, *El brodat de la Creació de la catedral de Girona. Noves propostes per a la seva iconografia i funcionalitat*, mémoire de Master, Université de Barcelone 2012.

Droits numériques non obtenus.

Figure 8 - Broderie de la Création, cathédrale de Gérone (photo : Cathédrale de Gérone).

La perception de l'écriture dans l'image se fait également grâce aux dispositifs que sont les supports traditionnels de l'écriture : livres, phylactères, tablettes… Comme les bandeaux et les cadres, ces derniers organisent visuellement l'image, y compris (et peut-être surtout) quand ils sont anépigraphes : les phylactères font apparaître le son de la parole transmise ou échangée, le livre manifeste l'autorité ou le témoignage dans des motifs iconographiques assez stables comme la *Majestas Domini*, la *Traditio legis*, l'Annonciation, etc.

Donner à voir, donner à lire

Le choix d'inscrire ces éléments structurants est l'indice de la volonté d'épaissir le sens de l'image, ou bien en donnant à lire (ou du moins à voir) un texte correspondant parfaitement à la scène et susceptible d'être reconnu par le regardeur, ou bien en introduisant un texte original ou dissonant qui vient modifier la nature de l'image[27].

27. J'ai ailleurs eu l'occasion d'analyser les différentes modalités d'intervention de l'écriture dans le « fonctionnement de l'image » : V. Debiais, Mostrar, significa , desvelar. El acto de representar según las inscripciones medievales, *Codex Aquilarensis* 29, 2013, p. 169-186.

Les peintures récemment restaurées de Saint-Thomas de Fluvia, en Catalogne, illustrent assez bien ce choix qui, dans les conditions médiévales de la perception de l'image, réside sans doute exclusivement dans le geste créatif et la composition du programme, et qui échappe en grande partie à l'image reçue par les fidèles fréquentant l'église[28]. Le cul-de-four de l'abside a été peint d'une large *Majestas Domini* accompagnée de chérubins et de séraphins, comme c'est souvent le cas dans cette partie des Pyrénées (fig 9). Les évangélistes ont été figurés, à l'image du Christ, avec un livre ouvert et inscrit, dispositif fréquent aussi bien dans l'art monumental que dans l'enluminure. Cependant, on ne lit à Fluvia ni l'*incipit* des évangiles, ni les vers du *Carmen Paschale* de Sédule Scott – autre solution fréquente pour l'image des évangélistes[29]. D'après ce que l'on peut lire encore sur le livre tenu par le lion de Marc, on avait peint des versets bibliques originaux ; dans ce cas, il s'agit du verset 14 du chapitre 16 de l'évangile de Marc[30], cité ici dans une version liturgique correspondant à la leçon de la fête de l'Ascension (fig 10)[31]. Si l'inscription est visible et probablement lisible depuis le sanctuaire de Saint-Thomas de Fluvia, il était sans doute assez difficile pour les fidèles assistant aux offices de repérer cette variante qui, au-delà du caractère anecdotique, presque transparent, de l'intervention épigraphique, possède des implications importantes dans la composition des images de l'abside. En effet, si l'on envisage la célébration de l'Ascension dans son ensemble, on voit que les textes liturgiques[32] – absents des peintures de Fluvia – font écho aux figu es représentées dans la grande scène du cul-de-four. On pourrait alors voir dans l'image de la *Majestas Domini* également une image de l'Ascension, précisée en quelque sorte dans sa signification par le texte affiché par l'évangéliste Marc. Sans pouvoir exclure une orientation destinée au public des images, cette décision graphique engage au premier chef le concepteur qui trouve dans le recours épigraphique le moyen de produire une nouvelle image. Avec Fluvia se met en place une triple articulation de la relation texte / image : 1) la présence du lieu inscrit dans l'image (le livre ouvert) structure la composition et participe à la fixité du motif ; 2) la présence de l'écriture épaissit l'image en convoquant chez le regardeur un texte possible (l'*incipit* des évangiles, par exemple) en fonction du contexte iconographique ; 3) la mobilisation du contenu de l'inscription (une citation liturgique pour la solennité de l'Ascension) transforme la nature de l'image et propose un dépassement de la peinture.

28. *Catalunya Romànica* (cité n. 16), 9, p. 853-863.

29. R. Favreau, Épigraphie et miniatures. Les vers de Sedulius et les évangélistes, *Journal des Savants* 1, 1993, p. 63-87.

30. *Novissime recumbentibus illis Undecim apparuit, et exprobravit incredulitatem illorum et duritiam cordis, quia his qui viderant eum resurrexisse, non crediderant.*

31. *In illo tempore: Recumbentibus undecim discipulis, apparuit illis Jesus…*

32. Voir en particulier l'offertoire (*Ascendit Deus in jubilatione et Dominus in voce tubae, alleluia* ; *Corpus antiphonalium offic* , Rome 1968, t. III, p. 59, n. 1490) et l'antienne de communion (*Psallite Domino qui ascendit super caelos caelorum ad Orientem, alleluia* ; *ibid.*, t. III, p. 59, n. 7445).

Droits numériques non obtenus.

Figure 9 - Peintures murales de l'abside, Saint-Thomas, Fluvia (photo : V. Debiais).

Droits numériques non obtenus.

Figure 10 - Peintures murales de l'abside, détail du livre de Marc, Saint-Thomas, Fluvia (photo : V. Debiais).

Les moyens de production du visuel à Fluvia montrent que les relations texte/image ne cherchent pas nécessairement la mise en accord de l'image et de l'inscription ; des phénomènes d'écart, de discordance, de contradiction émergent de la documentation, non pas comme l'indice d'une incapacité de l'écriture et de l'image à dire la même chose, mais comme l'empreinte de mécanismes créatifs qui trouvent dans la conjonction des signes alphabétiques et iconiques le moyen de représenter ce qui se trouve au-delà de la forme. Une telle conception, absolument dynamique, est très éloignée de ce que l'historiographie a généralement envisagé des relations texte/image et il faut constater que les inscriptions ne servent que très rarement « d'explication aux programmes iconographiques », pour reprendre le titre d'un chapitre du manuel de Robert Favreau, le père de la discipline épigraphique en France[33]. Elle est de la même façon très éloignée de ce que le Moyen Âge lui-même a dit du rôle de l'écriture dans l'image[34]. Le passage très célèbre des *Libri Carolini* distinguant par l'écriture l'image de la Vierge de celle de Vénus est, comme le reste de l'ouvrage, de l'ordre de la systématisation militante de pratiques artistiques qui échappent en Occident, à cette époque comme pour les époques suivantes, à toute forme de normalisation cadrée par une théologie dogmatique de l'image[35] :

> Le nom du saint sur une image ne confère pas non plus à cette dernière le droit d'être vénérée. Qu'on montre donc à un partisan des images les portraits de deux belles femmes en lui disant que l'une d'entre elles est Marie et l'autre Vénus. Tous deux se ressemblent à s'y méprendre par la figu e, les couleurs et le panneau, et ne se différencient que par le titre qui ne les rend ni saints ni condamnables[36].

On ne peut certes pas exclure que la mention, même invisible ou illisible, d'un nom sur une image est parfois le moyen pour l'artiste de figu er une chose plutôt qu'une autre, Marie plutôt que Vénus. Il semble cependant que l'inscription n'en vient que rarement à servir d'attribut au point de distinguer deux représentations. Comme à Fluvia, l'écriture intervient plutôt pour composer l'image au-delà de la forme et de ses limites éventuelles.

33. Favreau, *Épigraphie médiévale* (cité n. 7), p. 257-274.

34. Sur ces distorsions entre discours et pratiques, voir O. Boulnois, *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge (v^e-xvi^e siècle)*, Paris 2008, p. 363-389.

35. J.-C. Schmitt, L'Occident, Nicée II et les images du viii^e au xiii^e siècle, dans *Nicée II : 787-1987. Douze siècles d'images religieuses. Actes du colloque international tenu au Collège de France (2-4 octobre 1986)*, éd. F. Boespflu et N. Lossky, Paris 1987, p. 271-301 fait le point sur ces questions ; voir également les réflexions fondamentales de H. Belting, *Image et Culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art*, Paris 1998 et d'A. Freeman, Scripture and Images in the *Libri Carolini*, dans *Testo e immagine nell'alto Medioevo*, Spolète 1994 (Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto Medioevo 41), p. 163-188.

36. *Opus Caroli regis contra synodum (Libri Carolini)*, éd. A. Freeman et P. Meyvaert, Hanovre 1998 (MGH, Leges, Concilia 2, supplementum 1), III, c. IV, 16, p. 528-529.

Les contretemps de l'image

Si les inscriptions servent moins à la compréhension par le public des images médiévales qu'à leur création par les artistes ou les concepteurs, certains textes illisibles peuvent être abordés non plus pour ce qu'ils expliqueraient ou identifieraient de la peinture ou de la sculpture mais pour ce qu'ils indiquent des intentions figurat ves à l'origine du geste artistique. Leur présence serait celle du geste du sculpteur ou du peintre, indépendamment de leur lecture éventuelle par le spectateur.

Pour aborder cette question centrale, voyons le texte gravé sur le chapiteau représentant Daniel dans la fosse aux lions, placé au sommet d'une colonne de la croisée du transept de la petite église préromane de San Pedro de la Nave, dans la province espagnole de Zamora (fig 11)[37]. La construction de l'édifice remonte à la fin du VIIe siècle ; déplacée pierre à pierre au début du XXe siècle pour éviter sa destruction ; l'église conserve aujourd'hui sa physionomie d'origine, ainsi qu'une partie de son décor sculpté. Le chapiteau de Daniel dans la fosse aux lions est en très bon

Droits numériques non obtenus.

Figure 11 - Chapiteau de Daniel dans la fosse aux lions, San Pedro de la Nave (photo : Common Medias)

37. R. Barroso Cabrera et J. Morin de Pablos, *La iglesia de San Pedro de la Nave*, Madrid 1997.

état de conservation[38]. Appuyée contre le mur occidental de la croisée, la corbeille est sculptée sur trois faces. Les deux faces latérales présentent deux personnages en pied : au nord, l'apôtre Philippe soulève une couronne au-dessus de sa tête ; au sud, l'apôtre Thomas porte une tablette inscrite du nom EMMANUEL. Sur l'abaque, coiffant les deux figurations, deux inscriptions nominales ont été gravées, donnant les textes suivants : au nord, SANCTUS FILIPPUS APOSTOLUS ; au sud, SANCTUS TOMAS. La grande face du chapiteau, orientée vers l'est et vers le sanctuaire, présente une scène imposante sur la corbeille sculptée en haut-relief. On y voit un personnage vêtu d'une longue tunique, les bras levés en position d'orant, les pieds dans un élément aquatique. Il est flanqué de deux lions sculptés en diagonale selon la forme de la corbeille ; gueule ouverte, ils déploient ostensiblement leur langue qu'ils approchent des pieds du personnage. Figée dans un instant, l'image est toutefois animée d'une énergie plastique : la tension des muscles des fauves et les mouvements agitant l'eau et le vêtement du personnage semblent faire vibrer la sculpture du temps du récit. Sur l'abaque, une longue inscription débutant par une petite croix donne le texte suivant : + UBI DANIEL MISSUS EST IN LACUM LEONUM. Le chapiteau conjoint ainsi pleinement l'écriture et l'image selon des modalités et des contenus différents. Depuis la nef de l'église, le thème du chapiteau est parfaitement identifiabl ; les détails de la sculpture et l'inscription sont en revanche difficilemen repérables, même si la présence graphique, sur la grande face comme sur les faces latérales, est assez claire.

Au-delà de leurs variations syntaxiques évidentes, les inscriptions de la face centrale et des faces latérales sont très différentes dans la relation qu'elles entretiennent avec le visuel. Si les noms de Thomas et Philippe peuvent renvoyer directement au contenu de l'image, ce n'est pas le cas de la longue inscription de la face orientale. L'œuvre produite dans la réunion du texte et de l'image fait écho au texte biblique du livre de Daniel 6, 16-24[39]. L'inscription peut être envisagée comme un condensé

38. L'étude la plus complète sur les chapiteaux de San Pedro de la Nave est due à R. CORONEO, I capitelli di San Pedro de la Nave, dans *Medioevo*: *immagine* e *racconto. Proceedings of the symposium of Parma, 27-30 september 2000*, Parma 2003, p. 130-141. Notre analyse du chapiteau ici développe en français un texte paru à l'origine en anglais : V. DEBIAIS, Lettering Medieval Imagination. A Note on the Inscriptions and Images of Daniel Capital in San Pedro de la Nave, dans *Proceedings of the 2016 Art Readings of the Bulgarian Institute of Art Studies, Apr 2016, Sofia, Bulgaria. Institut of Art Studies, Texts. Inscriptions. Images*, éd. E. MOUTAFOV et J. ERDELJAN, Sofia 2017, p. 145-157.

39. Alors le roi donna l'ordre qu'on amenât Daniel, et qu'on le jetât dans la fosse aux lions. Le roi prit la parole et dit à Daniel : « *Puisse ton Dieu, que tu sers avec persévérance, te délivrer !* » *On apporta une pierre, et on la mit sur l'ouverture de la fosse* ; le roi la scella de son anneau et de l'anneau de ses grands, afin que rien ne fût changé à l'égard de Daniel. Le roi se rendit ensuite dans son palais ; il passa la nuit à jeun, il ne fit point venir de concubine auprès de lui, et il ne put se livrer au sommeil. Le roi se leva au point du jour, avec l'aurore, et il alla précipitamment à la fosse aux lions. En s'approchant de la fosse, il appela Daniel d'une voix triste. Le roi prit la parole et dit à Daniel : *« Daniel, serviteur du Dieu vivant, ton Dieu, que tu sers avec persévérance, a-t-il pu te délivrer des lions ? » Et Daniel dit au roi* : *« Roi, vis éternellement. Mon Dieu a envoyé son ange et fermé la gueule des lions, qui ne m'ont fait aucun mal, parce que j'ai été trouvé innocent devant lui* ; et devant toi non plus, ô roi, je n'ai rien fait de mauvais ». Alors le roi fut très joyeux, et il ordonna qu'on fît sortir Daniel de la

de l'épisode dans son ensemble, même si elle est assez proche du texte latin du verset 16 : *Miserunt eum in lacu leonum*, événement qui déclenche le châtiment infligé à Daniel en même temps qu'il en prédit le déroulement. Le contenu de l'image est, quant à lui, plutôt en relation avec le temps long du récit et le résultat de l'action en cours dans la sculpture. Écriture et image présentent ainsi non pas une contradiction mais une disjonction temporelle qui ne se retrouve pas, par exemple, dans les compositions des faces latérales. L'inscription de la face orientale commence par une croix, suivie du mot *ubi*. Très fréquent dans les œuvres visuelles, ce terme crée un lien sémantique entre le contenu de l'inscription qu'il introduit et la représentation qu'il jouxte. Il doit surtout être compris dans le sens d'une indication de lieu[40] : ce que désigne le mot *ubi*, c'est le lieu de l'image, à savoir, pour San Pedro de la Nave, le chapiteau, l'étendue matérielle de pierre ordonnée par le travail du sculpteur, où texte et image sont le lieu visuel de la scène de Daniel dans la fosse aux lions. L'inscription n'identifie donc pas à proprement parler l'image. Le mot *ubi* est d'ailleurs encore plus fréquent dans les rubriques des manuscrits où il introduit un contenu « à venir » qui sera développé par écrit, et éventuellement en images, à la suite de l'inscription dans le lieu constitué des feuillets de parchemin. Le mot *ubi*, dans le manuscrit comme dans le chapiteau, est donc lié à la conception du lieu d'écriture et d'image comme une *pagina*, un espace à domestiquer, construire, et habiter par le sculpteur, selon les réflexions de Raban Maur au IXe siècle, par exemple[41]. Le texte commençant par *ubi* constitue un seuil, une indication programmatique qui ne donne pas pour autant l'intégralité du récit déclenché par l'écriture. Il l'annonce au contraire en un lieu spécifique

Parce qu'il n'y a pas redondance entre le texte et l'image, la disjonction entre le texte, très proche de Dn 6,16, et l'image, plus en lien avec Dn 6,20 ou 6,23, est le résultat d'un procédé de composition mêlant écriture et image pour produire, dans une représentation nécessairement une, figée, statique, le contenu dynamique d'un récit. La forme de la corbeille – l'*ubi* de l'image – met en scène le lieu de la scène – l'*ubi* du récit. Elle programme un espace clos, le *lacum leonum* mentionné dans l'inscription. Le sol de la fosse est occupé par un décor aquatique dans lequel s'enfoncent les pieds du personnage central, également mentionné dans le texte. Plutôt que de supposer un « lapsus iconographique » pour la présence de l'eau[42], ce détail (au sens plein du mot) traduit la volonté de faire écho au mot *lacus* qui signifi aussi bien la fosse que le réservoir d'eau ou encore l'étang, le lac, la citerne. Dans

fosse. Daniel fut retiré de la fosse, et on ne trouva sur lui aucune blessure, parce qu'il avait eu confiance en son Dieu. Le roi ordonna que ces hommes qui avaient accusé Daniel fussent amenés et jetés dans la fosse aux lions, eux, leurs enfants et leurs femmes ; et avant qu'ils fussent parvenus au fond de la fosse, les lions les saisirent et brisèrent tous leur os.

40. Sur le mot *ubi* dans les inscriptions en lien avec l'image, voir J.-C. Schmitt, Broder les rythmes. À propos de la Tapisserie de Bayeux, dans *Intermédialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques* 16, 2010, p. 23-34.

41. Raban Maur, *In honorem sanctae Crucis*, éd. M. Perrin, Turnhout 1997, p. 59 par exemple avec l'introduction du poème C5 : *In hac igitur pagina crux sancta per medium tendit quattuor quadrangulas formas circa latera ejus positas habens : ad ostendendum utique caelestis aedificii structuram, Ecclesiae vidilicet Dei vivi, quae et domus ejus est, columna et fi mamentum veritatis*.

42. L'expression est de Coroneo, I capetelli di San Pedro de la Nave (cité n. 38), p. 138.

le récit biblique, Daniel est en tout cas enfermé dans un lieu clos et scellé par le roi ; l'espace de l'image – l'*ubi* – correspond à ce lieu clos, fermé par l'abaque, scellé par l'écriture, de la même façon que la bouche de la fosse est marqué du sceau du roi. L'écriture dans l'image n'est pas seulement mobilisée pour son contenu, pour ce qu'elle peut produire d'identification ou de commentaire, mais aussi pour ce qu'elle produit visuellement, comme signe iconique, comme *forme* dans la composition du récit en images. À la différence des faces latérales, où les éléments végétaux pénètrent le champ de l'image, la face principale présente ainsi une image hermétique : Daniel est seul parmi les lions et coupé du monde extérieur. C'est de cet isolement absolu, renforcé visuellement par la profondeur de la sculpture, que naît le miracle du salut du condamné. La prière de Daniel à son Dieu fait abstraction des frontières de la fosse dans le récit biblique et de la corbeille dans l'image pour atteindre son objectif. Daniel est ainsi figuré au centre de la corbeille, en position d'orant, les bras levés, paumes largement ouvertes. Il met en contact l'eau du fond de la cuve de son supplice et l'abaque qui la scelle, dans un mouvement ascendant qui contraste avec l'orientation des fauves, tournés vers les pieds de Daniel. Leur gueule ostensiblement ouverte laisse apparaître leurs dents et leur langue, dans une posture antinaturelle chargée de mettre en image la férocité des lions en même temps que leur soumission à la volonté divine convoquée par la prière de Daniel.

Quoi qu'il en soit, le caractère synthétique de l'image de la corbeille accentue la disjonction entre le contenu de la sculpture et celui de l'inscription. Image et texte ne sont pas à l'unisson : pris séparément, ils ne disent pas la même chose. L'inscription fi e dans la pierre un instant, celui de la condamnation de Daniel, alors que l'image propose un récit, soit la mise en séquence d'événements (prière – action divine – salut). Dans une lecture indépendante des deux types de signes, on ne pourrait que constater le décalage de contenus et envisager l'inscription comme le titre de l'image – un titre cependant imparfait, incapable de donner à lire ce que l'image donne à voir. Mais ce serait là lire l'œuvre de San Pedro de la Nave telle qu'elle apparaît aujourd'hui aux historiens de l'art et aux épigraphistes et non telle qu'elle fut conçue au VIII^e^ ou au IX^e^ siècle. Réunis dans la profondeur de la pierre, texte et image ne forment qu'un paradigme visuel qu'il faut lire de façon solidaire. L'inscription n'est dès lors pas indépendante de l'image, et l'une et l'autre doivent être lues dans une continuité qui est celle du matériau. La dynamique visuelle descendante créée par la position des lions et surtout par la forme de la corbeille conduit le regard (en ce qu'il est la résultante du procédé créatif) de l'abaque vers le fond de la cuve. Elle met en scène d'abord le lieu de l'image, l'espace du récit par la croix et le mot *ubi* ; elle expose ensuite le motif en jeu dans l'image qui est aussi la cause, l'élément déclencheur de la séquence narrative : DANIEL MISSUS EST IN LACUM LEONUM. Les deux extrémités de l'inscription servent d'accroche à la ligne qui délimite l'espace de la corbeille et qui, avec la réglure du texte, forme une séquence alphabétique continue sur la face principale. Ce couvrement met en image la fermeture de la cuve et la marque du sceau fait par le roi. Si l'on poursuit la descente à l'intérieur de l'image (en suivant à la fois le récit biblique et la composition de la sculpture), l'inscription que touche Daniel avec ses mains levées permet de passer à la supplique du personnage enfermé et à son résultat, à savoir la domestication des fauves qui, dans leur attitude de soumission, transforme le lieu du supplice mentionné dans l'inscription en lieu de grâce évoqué dans l'image.

La réunion de l'écriture et de l'image donne à voir une succession complexe d'événements sur le chapiteau de San Pedro de la Nave au sein d'une image fi e et unique. Partant, la mise en mouvement de cette séquence narrative par l'écriture et l'image se fait dans la capacité imaginative (au sens étymologique du terme) mobilisée par l'œuvre d'art[43]. Par définition, la disjonction entre le texte et l'image produit des espaces de liberté interprétative, dans la réception de l'œuvre mais surtout dans sa création, où le visuel peut agir pour atteindre la représentation de quelque chose qui lui échappe, d'un sens situé au-delà de la forme. À San Pedro de la Nave, l'ange n'est mentionné ni dans le texte ni dans l'image ; Daniel, bien que sauf, est toujours enfermé dans la fosse. C'est en dépassant ce que l'on voit, dans la conjonction de l'écriture et de l'image, que la suite du récit biblique peut être envisagée en images – mentales cette fois-ci. Or, c'est bien le décalage de contenu entre le texte et l'image institué dans un *ubi* matériel qui engage la création de ces nouvelles images.

Un tel jeu sur les temps de l'image se trouve, par définition, au-delà de ce que fi e le ciseau dans la pierre ou la brosse sur l'enduit. La rencontre de l'écriture et de l'image autorise la transgression de la forme, et permet de produire, dans le geste artistique d'écrire, du mouvement au-delà de la fixité, de la narration au-delà de l'iconicité ; *in fin* , une image au-delà de l'image[44].

L'écriture ou l'artiste en présence

Dans la documentation, l'inscription apparaît très rarement comme un moyen de lever une ambigüité, ou bien parce qu'elle n'est pas nécessairement lisible ou visible, ou bien parce qu'elle fait référence à une figu e de manière explicite. Dans les deux cas, la mobilisation épigraphique concerne davantage le créateur de l'œuvre que son spectateur. Si l'inscription ne peut servir à l'identification par le spectateur, elle sert au créateur à instituer ce qu'il produit en tant qu'image, en tant que représentation. La plupart des inscriptions dans l'image monumentale (et dans l'image médiévale en général) sont donc réflexi es et concernent l'acte créatif lui-même, comme on l'a vu à Estella. Elles proposent un discours sur l'œuvre en tant qu'action figurati e, et non en tant que produit reçu par le spectateur. La lisibilité, sans disparaître, devient relative, et si la présence de l'écriture est fondamentale, c'est parce qu'elle est trace du geste créatif. La conception d'une œuvre qui, malgré sa fixité, est toujours le signe d'un processus créatif explique pourquoi un très grand nombre d'inscriptions, parfois très simples en apparence, se trouvent en décalage avec l'image, en contrepoint, en syncope ou en dissonance.

43. Au sens où l'entend M. Karnes, *Imagination, Meditation, and Cognition in the Middle Ages*, Chicago 2011 dans son étude fondamentale sur les mécanismes de l'imagination médiévale.

44. Voir à ce propos ce qu'écrit pour le haut Moyen Âge H. L. Kessler, *Aliter enim videtur pictura, aliter videntur litterae*. Reading Medieval Pictures, dans *Scrivere e leggere nell'alto Medioevo*, Spolète 2012 (Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto Medioevo 59), p. 701-726.

Il ne s'agit pas, avec cette démonstration, de faire disparaître le récepteur de l'inscription, mais de concevoir la conjonction de l'écriture et de l'image dans le décor monumental du Moyen Âge sur le principe d'une symbiose ou, pour reprendre une terminologie médiévale, sur celui d'une *mixtio*[45] : écriture et image, tout en conservant leurs propriétés, présentes et identifiables, fusionnent dans un nouvel objet complexe. Le spectateur de l'image inscrite reconnaît dans la présence des lettres l'action du concepteur et interprète éventuellement, grâce au dispositif et au contenu du texte, ses intentions figurati es et spirituelles.

En faisant remonter l'inscription dans le scénario de l'œuvre d'art, de sa réception vers sa conception, il faut discuter la fonction « didactique » des textes épigraphiques dans l'image, qui est davantage le fait des épigraphistes et des historiens de l'art que celui des acteurs de la communication visuelle et verbale au Moyen Âge. Et on attribuerait plus volontiers aux inscriptions dans l'image une pragmatique de l'ordre de la poïétique : la conjonction de l'écriture et de l'image génère un sens augmenté, dilaté du visuel parce qu'elle réunit justement dans le produit de l'art les traces de sa création et les effets de son exposition. La question n'est donc plus de savoir si on peut lire ou non une inscription médiévale ; il faut désormais chercher à analyser les modalités, les raisons et les effets de la conjonction du texte et de l'image.

Vincent Debiais
CRH-AHLoMA
EHESS / CNRS, Paris

45. S. Caroti, *Mixtio* et *reactio* au Moyen Âge (XIIIe-XVe siècle), dans *Terres médiévales*, éd. B. Ribémont, Paris 1993, p. 35-70.

Inscriptions et images dans les églises byzantines de Cappadoce Visibilité / lisibilité, interactions et fonctions

Catherine Jolivet-Lévy

Les relations entre inscriptions et images dans l'art byzantin ont fait l'objet depuis plusieurs années d'approches diverses, qui ont mis en lumière leurs modalités d'interaction et les différentes fonctions des textes inscrits, dans l'art monumental comme sur les objets[1]. Le corpus des peintures murales de Cappadoce offre un champ de recherche privilégié pour approfondir cette question. Des *nomina sacra* aux épigrammes, en passant par les dédicaces, invocations, épitaphes, citations bibliques ou liturgiques, les inscriptions associées ou non aux images peintes dans les églises, sont nombreuses, ce qui pose d'emblée la question du degré d'alphabétisation des usagers des églises de Cappadoce. On considère en général qu'ils étaient majoritairement illettrés, à l'exception sans doute du clergé, mais ruralité ne signifie pas nécessairement illettrisme : l'abondance des inscriptions, ainsi que des graffiti apposés sur les images, plaide en faveur d'une certaine familiarité avec les pratiques d'écriture et sans doute de lecture. Les épigrammes, conservées dans plusieurs monuments, témoignent, elles, de la présence d'une élite cultivée ou tout du moins de gens sensibles, ne serait-ce que pour des raisons de prestige, à la poésie. Enfin, l'emploi récurrent dans les inscriptions dédicatoires ou funéraires de la formule « Vous qui lisez ceci, priez pour lui le Seigneur », certes un *topos*, suggère que ces

1. A. Papalexandrou, Text in Context: Eloquent Monuments and the Byzantine Beholder, *Word and Image* 17, 2001, p. 259-283 ; K. Boston, The Power of Inscriptions and the Trouble with Texts, dans *Icons and Words. The Power of Images in Byzantium. Studies presented to Robin Cormack*, éd. A. Eastmond et L. James, Aldershot 2003, p. 35-57 ; R. S. Nelson, Image and Inscription. Pleas for Salvation in Spaces of Devotion, dans *Art and Text in Byzantine Culture*, éd. L. James, Cambridge 2007, p. 100-119 ; B. Pentcheva, Epigrams on Icons, *ibid.*, p. 120-138 ; H. Maguire, Eufrasius and Friends: On Names and their Absence in Byzantine Art, *ibid.*, p. 146-157 ; L. James, 'And Shall These Mute Stones Speak?' Text as Art, *ibid.*, p. 188-206 ; A. Rhoby, On the Interaction of Word and Image in Byzantium: The Case of the Epigrams on the Florence Reliquary, dans *Towards Rewriting? New Approaches to Byzantine Archaeology and Art, Proceedings of the Symposium on Byzantine Art and Archaeology, Cracow, September 8-10, 2008*, éd. P. Ł. Grotowski et Sł. Skrzyniarz, Varsovie 2010 (Series Byzantina. Studies on Byzantine and Postbyzantine Art 8), p. 101-115 ; H. Maguire, Validation and Disruption: the Binding and Severing of Text and Image in Byzantium, dans *Bild und Text im Mittelalter*, éd. K. Krause et B. Schellewald, Cologne / Weimar / Vienne 2011, p. 267-281 ; A. Rhoby, Interactive Inscriptions: Byzantine Works of Art and their Beholders, dans *Spatial Icons. Performativity in Byzantium and Medieval Russia*, éd. A. Lidov, Moscou 2011, p. 317-333 ; F. Spingou, *Words and Artworks in the Twelfth Century and Beyond*, Oxford 2012 (DPhil. thesis) ; I. Drpić, *Epigram, Art and Devotion in Later Byzantium*, Cambridge 2016.

textes étaient écrits pour être lus et ils pouvaient l'être à haute voix par quelqu'un en ayant la capacité et être ensuite mémorisés[2]. Le déchiffrement des inscriptions ne dépend pas seulement du degré d'alphabétisation, variable selon les fidèle ; d'autres facteurs – la manière dont les textes sont écrits, leur place dans l'espace, leur disposition, les conditions d'éclairage – peuvent affecter la visibilité et, partant, la lecture des inscriptions. Dans quelle mesure les usagers étaient-ils alors partie prenante du dialogue entre inscriptions et images ? Quel était le rôle du spectateur et lecteur potentiel dans l'animation de celles-ci ? À travers quelques études de cas, nous chercherons à mettre en lumière à la fois les intentions des créateurs et les conditions de la réception.

Après avoir, dans deux paragraphes introductifs, rappelé d'une part la valeur magique attachée au mot écrit et, d'autre part, la spécificité de la relation entre inscription et image à Byzance, je ferai quelques observations d'abord sur les inscriptions qui accompagnent les figu es peintes à Karanlık kilise, puis, à partir d'un petit nombre d'exemples, sur la rencontre de l'écrit et de l'image dans les scènes de l'Annonciation, de la Crucifixion et de l'Ascension. Des textes associés au sanctuaire, dont certains font l'objet d'une nouvelle lecture, seront ensuite examinés et je terminerai par deux exemples d'apparente discordance entre inscriptions et décor.

Le pouvoir magique du mot écrit

Que les spectateurs soient lettrés ou non, ils devaient être attirés par le mot écrit pour son pouvoir magique[3]. En témoigne, de façon particulièrement évidente, le recours à des inscriptions cryptées, comme celles qui ont été peintes, au VI^e^ siècle, dans une petite église dédiée à saint Serge du village de Göreme, l'ancienne Matianè[4]. Placées bien en vue sur la paroi orientale de la nef (fig 1), elles se signalaient à l'attention du fidèle par le jeu des couleurs – lettres rouges sur un fond vert – et, pour la plus longue, par son insertion dans une *tabula ansata*, signe de prestige et d'autorité (fig 2). Elles recourent à un code bien connu de la cryptographie grecque, pour un contenu des plus banals : « Saint Serge, viens en aide à ton serviteur

2. Sur la lecture orale des inscriptions et leur mémorisation, voir Papalexandrou, Text in Context (cité n. 1) ; Ead., Echoes of Orality in the Monumental Inscriptions of Byzantium, dans *Art and Text in Byzantine Culture* (cité n. 1), p. 161-187.

3. Sur le pouvoir magique de l'écriture : D. Frankfurter, The Magic of Writing and the Writing of Magic: The Power of the Word in Egyptian and Greek Traditions, *Helios* 21, 1994, p. 189-221 ; voir aussi M. Lauxtermann, *Byzantine Poetry from Pisides to Geometres. Texts and Contexts*, Vienne 2003 (Wiener Byzantinische Studien 24. 1), t. 1, p. 272-273 ; A. Rhoby, The Meaning of Inscriptions for the Early and Middle Byzantine Culture. Remarks on the Interaction of Word, Image and Beholder, dans *Scrivere e Leggere nell'Alto Medioevo*, Spolète 2012 (Settimane di studio della fondazione centro italiano di studi sull'alto medievo 59), p. 731-753 ; V. Foskolou, The Magic of the Written Word: the Evidence of Inscriptions on Byzantine Magical Amulets, *DChAE* 4/35, 2014, p. 329-348.

4. C. Jolivet-Lévy et N. Lemaigre Demesnil, Saint-Serge de Matianè, son décor sculpté et ses inscriptions. Avec un appendice épigraphique par D. Feissel et J.-L. Fournet, dans *Mélanges Jean-Pierre Sodini*, éd. F. Baratte *et al.*, Paris 2005 (TM 15), p. 67-84 ; voir aussi la mise à jour de C. Jolivet-Lévy (en collaboration avec N. Lemaigre Demesnil), *La Cappadoce un siècle après G. de Jerphanion*, Paris 2015, t. 1, p. 113.

Figure 1 - Deux inscriptions cryptées, à gauche au-dessus de la niche de prothèse, Saint-Serge, village de Göreme, ancienne Matianè (photo : C. Jolivet-Lévy).

Figure 2 - La *tabula ansata* contenant l'invocation de Longin et de Marie, Saint-Serge, village de Göreme, ancienne Matianè (photo : C. Jolivet-Lévy).

Longin, à ta servante Marie et à… » et « Saint Serge, viens en aide à ton serviteur Longin ». Pourquoi ces invocations, au formulaire très courant, ont-elles été cryptées ? Certainement pas pour en masquer le contenu, d'autant que le code utilisé était bien connu, mais plutôt pour attirer l'attention et pour renforcer l'efficacité de la prière, en raison de la valeur mystique dont étaient investis les signes graphiques.

Maria Xenaki a signalé, dans la chapelle de l'ermitage du stylite Nicétas à Kızılçukur, une autre inscription cryptée, qu'elle n'est pas encore parvenue à déchiffrer[5]. Longeant l'arc occidental par lequel le narthex ouvre sur l'extérieur, peinte à hauteur du regard, elle occupe, là encore, un emplacement liminaire stratégique et, écrite en caractères noirs, d'assez grand module, sur un fond blanc, elle devait capter l'attention des fidèles quittant l'église. Autrefois bien visible et parfaitement lisible, sans pour autant être forcément compréhensible, l'inscription de la chapelle du stylite Nicétas témoigne, elle aussi, du pouvoir magique attaché aux signes écrits dans la communication entre les fidèles, lettrés ou non, et le monde céleste[6].

L'inscription, partie intégrante de l'image à Byzance

Mais revenons à la question qui est au cœur de notre réflexio : l'écriture peinte dans sa relation à l'image dont elle est partie prenante. On le sait, un lien très étroit existe à Byzance entre signes graphiques et signes iconiques : le verbe grec *graphein* désigne à la fois le fait de tracer une lettre et de dessiner ou de peindre dans le but de « décrire », et le nom *graphè* l'inscription, le récit, comme le dessin ou la peinture[7]. Au VII[e] siècle, Étienne de Bosra, dans un passage cité par Jean Damascène, joue ainsi sur l'ambivalence du verbe *graphein* : εἰκὼν γάρ ἐστιν ὄνομα καὶ ὁμοίωσις τοῦ αὐτῇ γραφέντος, « l'image est le nom et la ressemblance de celui qui y est inscrit »[8].

5. M. Xenakis, *Recherches sur les églises byzantines de Cappadoce et leur décor peint (VI[e]-IX[e] siècle)*, thèse de doctorat sous la direction de C. Jolivet-Lévy, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne 2011, p. 362, n. 335 ; mise à jour bibliographique sur ce monument dans Jolivet-Lévy, *La Cappadoce un siècle après G. de Jerphanion* (cité n. 4), p. 153-154.

6. Un autre cas de textes « illisibles » est celui des inscriptions pseudocoufiques, que nous laissons de côté : voir, en dernier lieu, A. Walker, Pseudo-Arabic 'Inscriptions' and the Pilgrim's Path at Hosios Loukas, dans *Viewing Inscriptions in the Late Antique and Medieval World*, éd. A. Eastmond, New York 2015, p. 99-123 ; J. Johns, Arabic Inscriptions in the Cappella Palatina: Performativity, Audience, Legibility and Illegibility, *Ibid.*, p. 124-147 ; I. Toth, Epigraphic Traditions in Eleventh-Century Byzantium, dans *Inscriptions in Byzantium and Beyond. Methods – Projects – Case Studies*, éd. A. Rhoby, Vienne 2015 (Veröffentlichungen zur Byzanzforschung 38), p. 221-222 (avec bibliographie n. 89).

7. G. Lange, *Bild und Worte. Die katechetischen Funktionen des Bildes in der griechischen Theologie des sechsten bis neunten Jahrhunderts*, Paderborn 1999 (Schriften zur Religionspädagogik und Kerygmatik 6), p. 224-227 et p. 233-245 (Exkursus III *Epigraphè*) ; G. Dagron, Mots, images, icônes, *Nouvelle revue de psychanalyse* 44, 1991, p. 151-168, ici p. 151 ; H. Maguire, *The Icons of their Bodies. Saints and their Images Byzantium*, Princeton NJ 1996, p. 37-40, 99-106, 132-145 ; Boston, The Power of Inscriptions (cité n. 1) ; B. Kiilerich, A che cosa serve un nome? Iscrizioni di nomi e di epiteti nelle imagini bizantine: usi et significati, dans *Medioevo: immagine e racconto. Atti del convegno internazionale di studi, Parma, 27-30 settembre 2000*, éd. A. C. Quintavalle, Milan 2003, p. 87-95 ; G. Dagron, *Décrire et peindre. Essai sur le portrait iconique*, Paris 2007, p. 67-69 ; Nelson, Image and Inscription (cité n. 1).

8. Lange, *Bild und Worte* (cité n. 7), p. 235 ; Dagron, Décrire et peindre (cité n. 7), p. 67. Voir J. M. Mercati, Stephani Bostreni nova de sacris imaginibus fragmenta e libro deperdito κατὰ Ἰουδαίων, *Theologische Quartalschrift* 77, 1895, p. 666 ; Johannes Damascenus, *Contra imaginum calumniatores*, III, 73, éd. B. Kotter, Berlin / New York 1975 (Patristische Texte und Studien 17), p. 174.

Un auteur du XIVe siècle, Néophyte Prodromène, sur lequel Charles Barber a récemment attiré l'attention, fait remonter les origines de l'« icône inscrite » aux controverses monophysites des Ve et VIe siècles[9]. Dans un texte intitulé *Une question concernant l'inscription sur les saintes et vénérables icônes du Christ et de la sainte Théotokos. Pour quelle raison inscrivons-nous* IC XC *pour le Christ et* MHP ΘY *pour la Mère de Dieu*, l'auteur explique que l'inscription nommant en abrégé Jésus Christ souligne la réalité de sa nature humaine et que celle qui désigne la Mère de Dieu indique que Marie, humaine, a donné naissance à Dieu, en réponse aux hérétiques qui ne voyaient en elle que la mère d'un homme, Jésus. À la fin du VIIe siècle, Anastase le Sinaïte avait aussi utilisé une icône de la Crucifixion et ses inscriptions pour réfuter les arguments de ses adversaires théopaschites[10]. Les inscriptions peuvent donc participer à l'expression du dogme. Mais sur un petit nombre de sceaux du VIIIe siècle, l'épigraphe associée à l'image du saint représenté répondait probablement avant tout à une nécessité pratique : permettre l'identification de figu es difficile à reconnaître sur ces petits objets[11]. Quoi qu'il en soit, l'« icône inscrite » ne se généralise qu'à partir du IXe siècle et ce sont les débats de l'époque iconoclaste entre adversaires et partisans des icônes qui vont progressivement attribuer à l'inscription un rôle essentiel dans l'image et la rendre obligatoire[12]. Le deuxième concile de Nicée, en 787, affirmait déjà que les images étaient sanctifiées par le nom qui les désigne et les unit au prototype[13], désignation qui vaut sacralisation et qui rend inutile une prière de consécration. Au IXe siècle, pour les théologiens iconodoules, l'inscription du nom est considérée comme une composante indispensable de l'image, qui non seulement lève le doute sur l'identité de la personne représentée et permet d'identifi r le modèle du « portrait », mais aussi garantit que celui-ci montre bien la « personne » du prototype, quelles que soient les inexactitudes éventuelles d'une peinture mal exécutée. Comme le dit le patriarche Nicéphore, « L'inscription scelle l'authenticité en nous avertissant que la forme et la personne (ou le visage) sont bien celles du modèle ; et c'est bien pour cela qu'elle est apposée »[14]. Désormais, l'inscription a

9. C. Barber, Neophytus Prodromenus on Epigraphy, dans *Theologisches Wissen und die Kunst: Festschrift Martin Büchsel*, éd. R. Müller, A. Rau et J. Scheel, Berlin 2015, p. 211-225, ici p. 213-214, 218-219, 224.

10. C. Belting-Ihm et H. Belting, Das Kreuzbild im 'Hodegos' des Anastasios Sinaites: ein Beitrag zur Frage nach den ältesten Darstellung des toten Crucifixus, dans *Tortulae: Studien zu altchristlichen und byzantinischen Monumenten*, éd. W.N. Schumacher, Fribourg-en-Brisgau 1966, p. 30-39 ; A. Kartsonis, *Anastasis. The Making of an Image*, Princeton NJ 1986, p. 40-55.

11. J. Cotsonis, The Contribution of Byzantine Lead Seals to the Study of the Cult of the Saints (Sixth-Twelfth centuries), *Byz.* 75, 2005, p. 383-497, ici p. 489-492.

12. Voir, outre la bibliographie citée note 7, J.-M. Sansterre, La parole, le texte et l'image selon les auteurs byzantins des époques iconoclaste et posticonoclaste, dans *Testo e immagine nell'alto medioevo*, Spolète 1994 (Settimana di Studio del CISAM 41), 1, p. 197-240, ici p. 201-203.

13. *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio*, éd. J.D. Mansi, Graz 1960^{2}, vol. 13, col. 269E. Voir aussi, peu après 815 : Nicéphore, *Antirrrheticus* III, 54 (PG 100, col. 477D-480A).

14. Nicéphore, *Antirrhétiques*, I. 38, PG 100, col. 293B : […] ἡ ἐπιγραφὴ κατασφραγίζει τὴν ἀλήθειαν ἐξ ἅπαντος, τὴν μορφὴν καὶ τὸ πρόσωπον αὐτοῦ ὡς πρωτοτύπου, πρὸς αὐτὸ γὰρ τετύπωται, ἡμῖν δηλοῦσα.

valeur de sceau, elle n'est plus une option, mais un impératif[15]. L'image est « plus que jamais rivée au mot, plus précisément au nom propre, dans une commune définition de signe »[16]. Maria Zoubouli, qui consacre quelques belles pages à l'écriture sur l'image, a relevé un texte très éclairant pour notre propos, que je cite pour conclure : « [...] à travers la peinture visible nous voyons l'invisible, non dans les couleurs, mais dans la mention qui est faite par l'inscription écrite, et nous le glorifi ns comme s'il était présent ; ce faisant, nous ne croyons pas à un Dieu sans être, mais à un Dieu qui est véritablement, ni à des saints sans être, mais à des saints qui existent et vivent près de Dieu, et à leurs esprits qui sont saints [et] viennent en aide, avec la puissance de Dieu, à ceux qui en sont dignes et qui le leur demandent »[17].

Inscriptions et images à Karanlik kilise

À titre d'exemple, examinons tout d'abord les inscriptions qui accompagnent les figu es représentées à Karanlık kilise (Göreme, XIe siècle) dans la conque de l'abside centrale, vers laquelle convergeaient les regards des fidèles présents dans le naos[18] (fig 3). La *Déisis* y montre le Christ trônant entre la Mère de Dieu et Jean-Baptiste en prière, composition complétée par deux suppliants en proskynèse. Les inscriptions nomment les protagonistes, citent, sur son codex, les paroles du Christ et expriment la prière des « donateurs »[19]. D'une calligraphie élégante et soignée, elles cohabitent harmonieusement avec les figu es, peintes dans un style un peu précieux ; les signes d'abréviation (tildes), qui ondulent au-dessus des lettres, ou encore le monogramme qui désigne Jean comme le Prodrome, jouent incontestablement un rôle ornemental. Le module des lettres, comme aussi leur dessin, plus ou

15. Théodore Stoudite, *Antirrheticus* I, 14, PG 99, col. 345 B (*St. Theodore the Studite, On the Holy Icons*, trad. C. P. Roth, New York 1981, p. 34-35) souligne que l'on ne peut séparer la vénération de l'inscription et celle de l'image, de même que l'on ne peut distinguer entre un homme et son nom.

16. Dagron, Décrire et peindre (cité n. 7), p. 67.

17. M. Zoubouli, *L'image à Byzance. Une nouvelle lecture des textes anciens*, Paris 2013, p. 200-203 (texte cité p. 202).

18. Sur cette église : G. de Jerphanion, *Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce,* Paris 1925-1942, t. 1. 2, p. 393-430, pl. 96-110, ici pl. 98.1 et la mise à jour dans Jolivet-Lévy, *La Cappadoce un siècle après G. de Jerphanion* (cité n. 4), t. 1, p. 81-85 (avec, sur clé USB, la réédition numérique du livre de Jerphanion). Pour de bonnes reproductions en couleur du décor de l'abside : H. Yenipinar et S. Şahin, *Peintures de l'église sombre*, Istanbul 1998, p. 61-62, et C. Jolivet-Lévy (en collaboration avec A. Ertuğ), *Sacred Art of Cappadocia. Byzantine Murals from the 6th to 13th Centuries*, Istanbul 2006, pl. 91.

19. Comme l'a, à juste titre, souligné Linda Safran, l'usage du terme de donateurs est souvent abusif : L. Safran, Deconstructing « Donors » in Medieval Southern Italy, dans *Female Founders in Byzantium and Beyond*, éd. L. Theis, M. Mullett et M. Grünbart, Vienne / Cologne / Weimar 2011-2012 (Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 60/61), p. 135-151. Rien ne certifie que les deux suppliants figurés dans la *Déisis*, à Karanlık kilise, aient été effectivement des donateurs, même si leur place dans la conque absidale, au plus près du Christ, pourrait plaider en ce sens ; il peut s'agir de personnages liés d'une autre manière au monastère et figurés en tant qu'intermédiaires privilégiés entre les fidèles et le monde divin.

Droits numériques non obtenus.

Figure 3 - *Déisis*, abside centrale, Göreme, Karanlık kilise
(photo : C. Jolivet-Lévy).

moins décoratif, correspondent également à l'importance hiérarchique des personnages auxquels elles se rapportent, de Jésus Christ aux deux suppliants, en passant par la Mère de Dieu et Jean-Baptiste. Peintes en blanc sur le fond bleu sombre, les abréviations des *nomina sacra* IC XC et MHP ΘY, qui accostent les figu es du Christ et de la Vierge[20], comme l'inscription désignant Jean le Prodrome, toutes parfaitement inutiles pour reconnaître les personnages, ne sont pourtant nullement redondantes pour les raisons évoquées plus haut. Non seulement elles scellent l'authenticité de l'image en garantissant la relation des figu es représentées aux prototypes, mais elles lui ajoutent du sens, rendent plus dense son message, en soulignant les « qualités » propres à chacun des personnages : Jésus est l'oint, le Sauveur, en qui s'unissent les deux natures, humaine et divine[21], Marie est la Mère de Dieu, et Jean-Baptiste le Précurseur. Bien visibles du clergé, à l'intérieur de l'abside, mais aussi de la travée orientale de la nef, les inscriptions, comme d'ailleurs la composition, sortent partiellement du champ de vision du spectateur placé plus loin, en raison de la distance et de la forme légèrement outrepassée de l'abside : visibilité et a fortiori lisibilité

20. Dispositif d'« accostage », à distinguer de celui de la cesure étudié par Estelle Ingrand-Varenne dans sa communication « Nommer, couper, incorporer », présentée au colloque *Les mots. La textualité médiévale et sa mise en œuvre. 13*^{e} *symposium annuel de L'International Medieval Society (IMS), 30 juin-2 juillet 2016*. Je remercie l'auteur de m'avoir permis de lire sa communication.

21. Voir Boston, The Power of Inscriptions (cité n. 1), p. 35-57 : IC désignerait l'hypostase visible, XC indiquerait la présence de la divinité.

importent moins que la présence du nom conjugué à l'image. L'inscription, au demeurant courante, sur le codex du Christ – « Je suis la lumière du monde, qui me suit ne marchera pas dans les ténèbres » (Jn 8,12) – formulée au présent et à la première personne[22], désigne en outre le Seigneur comme « la lumière du monde ». Noires et d'assez grand module, les lettres se détachent clairement sur le fond blanc du livre qui, tache claire au centre de la composition, attire le regard. Le texte pouvait être lisible d'une partie des fidèles, mais la promesse de salut pour ceux qui suivent le Christ ne s'adresse pas seulement aux spectateurs de l'image, elle concerne aussi les suppliants en proskynèse qui sont figurés à ses pieds : accompagnant le geste de discours et de bénédiction du Christ, elle résonne comme une réponse favorable à leur prière. Les courtes invocations – « Prière du serviteur de Dieu, Nicéphore prêtre » et « Prière du serviteur de Dieu, Bassianos » – visibles au-dessus du *templon*, même du fond de l'église, sont de taille réduite et n'étaient sans doute aisément lisibles que du clergé placé dans l'abside. Elles traduisent en mots ce que donnent à voir l'attitude des personnages et toute la composition : la prière adressée au Christ par l'intermédiaire des deux intercesseurs, prière qui pouvait être activée à volonté par la lecture orale du texte, l'inscription devenant ainsi un instrument de la commémoration. Le texte et l'image, associés, assuraient ainsi la présence pérenne de la mémoire des deux suppliants, qui pouvaient être commémorés lors de la liturgie.

Si la fonction pratique, informative, des inscriptions ne concerne pas le Christ, la Vierge ou Jean-Baptiste, aisément reconnaissables sans celles-ci, elle ne peut être niée pour un certain nombre de saints, qui présentent des traits physionomiques stéréotypés ou identiques. Il est pourtant des inscriptions erronées, que contredisent l'iconographie ou le contexte. À Karanlık kilise, Zacharie est ainsi désigné comme « le prophète Isaïe » (fig 4), dont le type physionomique est assez similaire. L'emplacement du personnage, près de la représentation de l'Entrée du Christ à Jérusalem, et le texte inscrit sur son rouleau – la péricope de Zacharie 9, 9, lue le Dimanche des Rameaux, « Réjouis-toi, Sion ! Voici que ton roi vient, assis sur le petit d'une ânesse » – ne permettent cependant aucun doute sur l'identité du prophète[23]. D'ailleurs Isaïe (correctement nommé) est aussi présent dans l'église, rapproché, comme il se doit, de la Nativité ; le texte sur son rouleau proclame : « Voici que la Vierge est enceinte, elle enfantera un fils et lui donnera le nom d'Emmanuel » (Is 7,14), péricope récitée pendant l'office de Noël[24]. Un autre exemple de non-concordance entre iconographie et nom inscrit est offert par l'image du prophète Daniel (fig 5). Aisément identifiable à son type physionomique, à son costume et au texte inscrit sur son rouleau (« le Dieu des cieux élèvera un royaume qui ne sera jamais détruit », Dn 2,44), il est ici erronément nommé Salomon, lequel apparaît ailleurs dans l'église, avec son type iconographique traditionnel de roi-prophète,

22. Sur la signification de cette formulation : R. Nelson, The Discourse of Icons, Then and Now, *Art History* 12, 1989, p. 147-149.

23. Yenipinar et Şahin, *Peintures de l'église* (cité n. 18), p. 94-95, 101 ; Jolivet-Lévy, *Sacred Art* (cité n. 18), pl. 98.

24. Yenipinar et Şahin, *Peintures de l'église* (cité n. 18), p. 100 ; Jolivet-Lévy, *Sacred Art* (cité n. 18), pl. 96.

arborant *lôros* et couronne[25]. Dans la même église se repèrent d'autres erreurs ou confusions : le nom du prophète Malachie est écrit Palachie[26], les premiers mots de Matthieu (1,1 : « Livre de la généalogie ») sont inscrits sur le codex de l'évangéliste Marc et l'*incipit* de Marc (1,1 : « Commencement de l'évangile ») sur celui de Matthieu[27].

Figures 4-5 - Prophète Zacharie nommé Isaïe et Prophète Daniel nommé Salomon, Karanlık kilise (photo : C. Jolivet-Lévy).

25. de Jerphanion, *Une nouvelle province de l'art byzantin* (cité n. 18) / rééd. numérique dans Jolivet-Lévy, *La Cappadoce un siècle après G. de Jerphanion* (cité n. 4), pl. 102.3 ; Yenipinar et Şahin, *Peintures de l'église* (cité n. 18), p. 106 (Daniel), 103 (Salomon) ; Jolivet-Lévy, *Sacred Art* (cité n. 18), pl. 97 (Daniel), 92 (Salomon).
26. de Jerphanion, *Une nouvelle province de l'art byzantin* (cité n. 18) / rééd. numérique dans Jolivet-Lévy, *La Cappadoce un siècle après G. de Jerphanion* (cité n. 4), pl. 102.2 ; Yenipinar et Şahin, *Peintures de l'église* (cité n. 18), p. 56 ; Jolivet-Lévy, *Sacred Art* (cité n. 18), pl. 93.
27. de Jerphanion, *Une nouvelle province de l'art byzantin* (cité n. 18) / rééd. numérique dans Jolivet-Lévy, *La Cappadoce un siècle après G. de Jerphanion* (cité n. 4), pl. 104.1 (Marc) et pl. 104.2 (Mathieu) ; Yenipinar et Şahin, *Peintures de l'église* (cité n. 18), p. 49 (Marc) et p. 52 (Matthieu) ; Jolivet-Lévy, *Sacred Art* (cité n. 18), pl. 93.

Toutes ces méprises ne laissent pas de surprendre au sein d'un décor relativement savant dans la conception du programme iconographique[28] et soigné dans sa réalisation. Loin d'être de simples distractions, elles sont probablement l'indice du faible niveau de culture du peintre[29] et elles confirment que la valeur des signes graphiques résidait plus dans leur présence que dans le contenu véhiculé.

Inscriptions et scènes évangéliques

En partant de quelques exemples choisis de l'Annonciation, de la Crucifixion et de l'Ascension, examinons à présent différentes fonctions des inscriptions rattachées à des compositions.

L'Annonciation

Dans bien des cas, l'image de l'Annonciation ne comporte que l'inscription du titre, « la salutation », et des noms des protagonistes : « Gabriel » près de l'archange, « Mère de Dieu » près de la Vierge. Ainsi en est-il par exemple, dans la première moitié du xe siècle, dans le décor « archaïque » de Kılıçlar kilisesi (Göreme 29)[30] (fig 6). Ailleurs s'ajoute le dialogue – ou le plus souvent une partie du dialogue – entre l'archange et la Vierge. À Tokalı kilise (fig 7), dans la nouvelle église[31] (vers le milieu du xe siècle), est inscrite la salutation de Gabriel : « Réjouis-toi, comblée de grâces, le Seigneur est avec toi », passage de Luc 1,28 maintes fois répété au cours de la liturgie de la fête de l'Annonciation[32]. Comme l'affirme Épiphane le

28. C. Jolivet-Lévy, Aspects de la relation entre espace liturgique et décor peint à Byzance, dans *Art, Cérémonial et Liturgie au Moyen Âge. Actes du colloque de 3e Cycle Romand de Lettres, Lausanne-Fribourg, 24-25 mars, 14-15 avril, 12-13 mai 2000*, éd. N. Bock *et al.* (Études lausannoises d'histoire de l'art 1), Rome 2002, p. 71-88 (repris dans Ead., *Études cappadociennes*, Londres 2002, p. 386-393).

29. Sur le niveau de culture des peintres, voir M. Panayotidi, Οι γραμματικές γνώσεις τῶν ζωγράφων. Ένα παράδειγμα σχετικού προβληματισμού από τη Μάνη, *DChAE* 4. 24, 2003, p. 185-194 ; F. Calament et H. Rochard, Les peintres à l'œuvre à Baouît. Témoignages épigraphiques et picturaux, dans *Mélanges Catherine Jolivet-Lévy*, éd. S. Brodbeck, A. Nicolaïdès, P. Pagès *et al.*, Paris 2016 (TM 20/2), p. 59-62.

30. de Jerphanion, *Une nouvelle province de l'art byzantin* (cité n. 18) / rééd. numérique dans Jolivet-Lévy, *La Cappadoce un siècle après G. de Jerphanion* (cité n. 4), t. 1, 1, p. 199-242, ici p. 212, pl. 44-58, ici pl. 45.2 et *ibid.*, t. 1, p. 57-61, t. 2, pl. 54 ; M. Restle, *Byzantine Wall Painting in Asia Minor*, Recklinghausen 1967, t. 2, fig 262 ; Jolivet-Lévy, *Sacred Art* (cité n. 18), pl. 21.

31. de Jerphanion, *Une nouvelle province de l'art byzantin* (cité n. 18) / rééd. numérique dans Jolivet-Lévy, *La Cappadoce un siècle après G. de Jerphanion* (cité n. 4), t. 1, 2, p. 297-376, pl. 70-94 et *ibid.*, t. 1, p. 73-80, t. 2, pl. 68.3, 69.

32. de Jerphanion, *Une nouvelle province de l'art byzantin* (cité n. 18) / rééd. numérique dans Jolivet-Lévy, *La Cappadoce un siècle après G. de Jerphanion* (cité n. 4), t. 1, 2, p. 326-327, pl. 74.1 ; Restle, *Byzantine Wall Painting* (cité n. 30), t. 2, fig 110 ; A. Wharton Epstein, *Tokalı Kilise. Tenth-Century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia*, Washington DC 1986 (Dumbarton Oaks Studies 22), fig 58 ; N. Thierry, *La Cappadoce de l'Antiquité au Moyen Âge*, Turnhout 2002 (Bibliothèque de l'Antiquité tardive 4), pl. 81 ; Jolivet-Lévy, *Sacred Art* (cité n. 18), pl. 34.

Figure 6 - Annonciation, Kılıçlar kilisesi, Göreme
(photo : C. Jolivet-Lévy).

Figure 7 - Annonciation, Tokalı kilise, nouvelle église, Göreme
(photo : H. Sugawara).

Figure 8 - Annonciation, abside nord, Ballı kilise, vallée d'Ihlara (photo : C. Jolivet-Lévy).

Diacre, au concile de Nicée II, « Si nous voyons sur une image l'ange annoncer la bonne nouvelle à la Vierge, nous pouvons certainement nous souvenir du récit de l'évangile […] et nous avons à l'esprit, de façon plus manifeste, l'accomplissement du mystère »[33]. De même, l'inscription des seules paroles de Gabriel suffisait à faire ressurgir à la mémoire des fidèles son dialogue avec la Vierge et tout le récit de l'évangile de Luc. Peinte en blanc, dans un graphisme harmonieux, l'écriture se détache avec clarté sur le fond bleu de lapis-lazuli et elle devait être suffisamment éclairée pour être visible, un macaron saillant dans la voûte, au-dessus de la composition, servant à la suspension d'un luminaire. Pour autant, son emplacement en hauteur n'en permettait guère la lecture.

Si, à Tokalı kilise, l'Annonciation, peinte sur le revers oriental de la voûte de la nef transversale, au-dessus de l'absidiole nord, s'inscrivait dans un cycle christologique très développé, à Ballı kilise[34], dans la vallée d'Ihlara, elle se trouve à l'intérieur même de l'abside nord, qu'elle remplit presque entièrement, et le décor de l'église, limité à la partie orientale de l'église, ne comporte pas d'autre scène (fig 8).

33. *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio* (cité n. 13), col. 269 B-C ; Lange, *Bild und Wort* (cité n. 7), p. 175-178 ; Sansterre, La parole, le texte (cité n. 12), p. 218.

34. L'église se présente comme une nef trapézoïdale à deux absides, flanquée d'un étroit *parecclèsion* funéraire au nord. Sur cette église : N. Thierry, Études cappadociennes. Région du Hasan Dağı. Compléments pour 1974, *CArch* 24, 1975, p. 187-188 ; Ead., La peinture de Cappadoce au xe siècle. Recherches sur les commanditaires de la nouvelle église de Tokalı et d'autres monuments, dans *Constantine VII Porphyrogenitus and His Age. Second International Byzantine Conference, Delphi, 22-26 July 1987*, éd. A. Markopoulos, Athènes 1989, p. 238-241 ; C. Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme de l'abside et de ses abords*, Paris 1991, p. 311-313.

La peinture, élégante et soignée, a été attribuée par Nicole Thierry au milieu ou au troisième quart du Xe siècle : elle est donc à peu près contemporaine de celle de Tokalı kilise. Aux inscriptions identifiant les personnages – « la sainte Théotokos », « Gabriel » et les abréviations habituelles de part et d'autre du Christ en buste inscrit dans un médaillon au sommet de la conque – s'ajoutent, entre les deux protagonistes, la salutation de Gabriel, selon Luc 1, 28 (Χε͂ρε, κεχαριτομένη: ὁ κ(ύριο)ς μετὰ σοῦ, « Salut, pleine de grâces, le Seigneur est avec toi »), et, au pied de l'archange, un petit poème de quatre vers. Il fait écho à la salutation angélique et y associe étroitement le donateur de la peinture[35] :

Χ[α]ίρυς, [Γαβριὴλ] πρ[οτάγγελε Κ(υρίο)]υ
ὁ τὴν πα[ρθένον προσ]κομίσ[ας] τὸ Χαῖρε·
ἔτευξα τ[ὴν σὴν ἐμφέρ]η[α]ν τοῦ (ε)ἴδους
πρὸς λύτρω[σιν ψυ]χῆς, Λεόντηος ὁ τάλας[36],

« Salut, Gabriel, qui le premier as annoncé le Seigneur,
toi qui à la Vierge as apporté le [mot] 'Salut'.
J'ai réalisé la ressemblance de ta forme
pour la rédemption de mon âme, moi, le pauvre Léontios ».

Inscription et image associées traduisent l'espoir de celui qui a exécuté – ou, plus vraisemblablement, fait exécuter – cette peinture pour la rémission de ses péchés : le poème, par son contenu explicite, l'iconographie parce qu'elle met en scène non seulement Gabriel et la Vierge, en tant qu'intercesseurs privilégiés, mais aussi le Christ, figuré entre eux, destinataire ultime de la prière de Léontios. L'Annonciation, considérée comme le moment même de la conception du Christ, marque le début du salut de l'humanité, ainsi que le soulignent à maintes reprises hymnes et sermons : ce jour a vu la divinisation de la nature humaine, gage de la divinisation future des croyants. À la vigile de la fête de l'Annonciation, par exemple, on chante : « […] sauvés en Lui et par Lui, unissons nos voix à celle de Gabriel et crions à la Vierge : 'Salut, pleine de grâces ! C'est de toi que nous vient le salut, le Christ notre Dieu qui, ayant assumé notre nature, l'a élevée à la hauteur de la sienne' » (André de Jérusalem, 4e ton)[37]. Léontios, lui aussi, s'adresse directement à l'archange, en recourant à la parole même de Gabriel : « Salut ». L'emplacement de sa dédicace dans l'abside, au plus près de l'image de l'archange et de l'autel, garantissait l'efficacité de sa prière. Activée par la lecture orale, qui pouvait donner voix à Léontios chaque fois que la liturgie eucharistique renouvelait le mystère de l'Incarnation, l'inscription perpétuait sa mémoire même en dehors du temps des célébrations.

35. LAUXTERMANN, *Byzantine Poetry* (cité n. 3), p. 165-166, situe erronément l'Annonciation sur l'arc triomphal ; A. RHOBY, *Epigramme auf Fresken und Mosaiken*, Vienne 2009 (Byzantinische Epigramme in inschriftlicher Überlieferung 1), no 199, p. 288-289.

36. L'inscription est aujourd'hui en partie effacée ; nous indiquons les parties détruites entre crochets. Pour cette inscription, comme pour les autres citées dans cet article, la syntaxe et l'orthographe du grec, souvent erronées, sont, sauf indication contraire, reproduites telles quelles.

37. E. MERCENIER, *La prière des églises de rite byzantin*, t. 2, *Les fêtes*. I, *Grandes fêtes fi es*, Amay-sur-Meuse 1939, p. 236, trad. légèrement modifiée

L’intercession de la Vierge et de Gabriel, mais aussi la dévotion collective du clergé et des fidèles – l’inscription est visible et potentiellement lisible depuis la nef – l’assuraient) que sa prière serait exaucée et qu’en échange de sa donation (l’exécution de la peinture) il obtiendrait « la rédemption de son âme » et le salut dans l’au-delà. Enfin, comme toute inscription métrique, ce petit poème, calligraphié avec soin, servait le prestige du commanditaire.

La Crucifixio

À Tokalı kilise, dans la nouvelle église, l’image de la Crucifixion, déployée dans la conque de l’abside médiane (fig 9), constitue le point de convergence de l’ensemble du programme iconographique[38]. Cet emplacement, les dimensions de la composition, sa richesse en figurants et en inscriptions, harmonieusement disposés dans le champ, contribuaient sans doute à focaliser le regard du fidèle. Peintes en blanc sur le fond bleu, les épigraphes se détachent clairement : bien visibles, elles sont aussi assez facilement lisibles, malgré quelques ligatures et abréviations, et l’absence de césures entre les mots. Certaines sont habituelles et obligatoires : le titre de la scène – « la Crucifixio » –, les abréviations désignant le Christ et la Vierge, le nom de Jean. Les femmes, à gauche, sont appelées par anticipation « les myrophores »,

Figure 9 - Crucifixion, conque de ’abside centrale ; à la douelle, Zacharie et Jérémie face à face, Tokalı kilise, nouvelle église, Göreme (photo : C. Jolivet-Lévy).

38. de Jerphanion, *Une nouvelle province de l’art byzantin* (cité n. 18) / rééd. numérique dans Jolivet-Lévy, *La Cappadoce un siècle après G. de Jerphanion* (cité n. 4), t. 1, 2, p. 345-348, pl. 84.2 ; Restle, *Byzantine Wall Painting* (cité n. 30), t. 2, fig 117-119 ; Wharton Epstein, *Tokalı Kilise* (cité n. 32), fig 83-87 ; Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce* (cité n. 34) p. 96-98 ; Ead., *Sacred Art* (cité n. 18), pl. 56.

terme inconnu des évangiles, mais courant dans les textes liturgiques et dans l'iconographie. Même constat pour le nom de Longin donné au centurion, comme dans la recension byzantine de l'Évangile de Nicodème[39] et dans le synaxaire[40]. Des citations bibliques, principalement des évangiles, donnent la parole aux protagonistes ; elles sont parfois approximatives, car transmises par le biais des sources liturgiques et/ou reproduites de mémoire. Les paroles du Christ avant de mourir – « il dit à sa mère : 'Voici ton fil ', puis il dit à son disciple : 'Voici ta mère' » (Jn 19, 26-27) – sont inscrites sur deux lignes sous le bras gauche de la croix, au-dessus des figu es rapprochées de Marie et de Jean. Deux lignes leur répondent à droite, sous le bras de la croix : la déclaration du centurion, « en vérité celui-ci était le fils de Dieu » (Mt 27,54 et Mc 15,39), et, au-dessous, « Longin le centenier ». La disposition symétrique des inscriptions sert l'équilibre de la composition, tout en véhiculant, pour qui pouvait les lire (ou les entendre), un contenu doctrinal. Sont mis en parallèle les mots du centurion qui reconnaît la divinité du Christ et les paroles de Jésus confiant l'un à l'autre sa mère et son disciple, paroles qui, souvent mentionnées dans le contexte des discussions théologiques de l'époque iconoclaste et régulièrement inscrites dans les images de la Crucifixion à partir du IXe siècle, soulignent la réelle humanité du Christ. Le rapprochement de Marie et Jean, représentés l'un près de l'autre, en pendant à la figu e du centurion, rend plus clair ce message dogmatique. Les paroles de Jésus à sa mère et à son disciple confèrent aussi à l'événement une valeur collective et universelle : Jean représente tous les disciples, l'humanité tout entière, et la Théotokos, instrument de l'Incarnation, l'intermédiaire privilégié entre les fidèles et son fil [41]. D'autres inscriptions – péricopes bibliques chantées ou paraphrasées lors des offices du Vendredi saint – soulignent la signification liturgique de l'image. C'est le cas de la péricope de Zacharie (12,10), citée par Jean (19, 37), qui est inscrite près du porte-lance – « ils verront celui qu'ils ont percé »[42] –, des paroles attribuées au Mauvais Larron – « Si tu es le Christ, fils de Dieu, descends du bois, descends-nous aussi »[43] –, et surtout du cri du Bon Larron (à gauche, à la droite du Christ) – « souviens-toi de moi, Seigneur, dans ton royaume » (Lc 23,42) – repris par les fidèles en de nombreuses occasions et, en particulier, au moment de la communion[44]. Quant au texte inscrit sur le rouleau de Jérémie,

39. *Évangile de Nicodème (Actes de Pilate)*, 11. 1 : *Écrits apocryphes chrétiens*, t. 2, éd. P. Geoltrain et J.-D. Kaestli, Paris 2005, p. 277.

40. H. Delehaye, *Synaxarium ecclesiae Constantinopolitanum e codice Sirmondiano nunc Berolinensi*, Bruxelles 1902 (Propylaeum ad Acta sanctorum novembris), col. 141 ; *Τριῴδιον Κατανυκτικόν*, Athènes 1960, p. 397 (acolouthie de la Sainte Passion).

41. T. Koehler, Les principales interprétations traditionnelles de Jn 19, 25-27 pendant les douze premiers siècles, *Bulletin. Société française d'études mariales* 16, 1959, p. 119-155 ; I. Kalavrezou, Images of the Mother: when the Virgin Mary became Meter Theou, *DOP* 44, 1990, p. 168-169.

42. *Τριῴδιον* (cité n. 40), p. 398.

43. Cf. Mt 27, 40, Mc 15, 30, Lc 23, 39 ; *Τριῴδιον* (cité n. 40), p. 396.

44. *Ὡρολόγιον το μέγα*, éd. M. I. Saliberos, Athènes 1898, p. 545 ; pour le Vendredi saint : *Τριῴδιον* (cité n. 40), p. 393, 394, 395, 409, 411 et *passim* ; voir aussi C. A. Trypanis, *Fourteen Early Byzantine Cantica*, Vienne 1968 (Wiener Byzantinische Studien 5), p. 153 (*kontakion* sur l'élévation de la Croix). Sur l'introduction de la commémoration « Πάντων

représenté à l'entrée de l'abside, à l'intrados de l'arc absidal, il proclame : « Et moi, comme un agneau innocent mené au sacrifice, je ne remarquais rien ; car ils avaient conçu contre moi un mauvais dessein, disant… » (Jér 11,19), prophétie lue à la fin de l'office de la 9e heure, le Vendredi saint, après le tropaire « Aujourd'hui est suspendu sur la croix » (Σήμερον κρεμᾶται ἐπὶ ξύλου)[45]. Mais les textes associés à l'image de la Crucifixion, à Tokalı kilise, ne font pas écho seulement aux chants du Vendredi saint : pouvant à tout moment être activés par la lecture orale, textes et image participent au rappel permanent du sacrifice prototypique. La Crucifixion, par son emplacement au-dessus de l'autel principal de l'église, donne à voir le sens premier de toute célébration eucharistique, qui est représentation sacramentelle du sacrifice de la roix.

À Elmalı kilise (vers le milieu du XIe siècle)[46], à Göreme, la mise en espace de la scène de la Crucifixion et l'intégration des inscriptions dans la composition sont également très réfléchies (fig 10). Peinte sur la paroi sud de la nef[47], elle ne se limite pas au plan du mur, mais se déploie dans l'espace en investissant la petite coupole qui surmonte le bras sud, où sont mis en scène de façon très décorative un chœur d'anges et un petit poème, qui court à la base de la coupole sur deux lignes[48]. La bordure rouge, qui structure le décor en servant de cadre aux scènes, associe étroitement les anges, le texte inscrit et l'image de la Crucifixio [49]. Peinte en blanc sur le fond bleu-gris, l'épigramme de trois vers dodécasyllabiques est écrite en majuscules partiellement accentuées, avec peu d'abréviations et de ligatures ; le module des lettres est plus grand que celui des inscriptions d'identification des personnages, le peintre ayant tenu compte de la distance par rapport au spectateur pour que le texte soit lisible par ceux qui en avaient la capacité. Ce sont les anges, peints au-dessus de l'inscription, qui semblent commenter l'événement[50] :

ἡμῶν μνησθείη Κύριος ὁ Θεὸς ἐν τῇ βασιλείᾳ αὐτοῦ, πάντοτε… » lors de la Grande Entrée, voir R. F. Taft, *The Great Entrance. A History of the Transfer of Gifts and other Pre-anaphoral Rites*, Rome 1978² (OCA 200), p. 227-234.

45. De Jerphanion, *Une nouvelle province de l'art byzantin* (cité n. 18), t. 1, p. 321 et pl. 86.1 (rééd. numérique dans Jolivet-Lévy, *La Cappadoce un siècle après G. de Jerphanion*, cité n. 4) ; Kartsonis, *Anastasis* (cité n. 10), p. 170-171.
46. de Jerphanion, *Une nouvelle province de l'art byzantin* (cité n. 18), t. 1, p. 431-454 et Jolivet-Lévy, *La Cappadoce un siècle après G. de Jerphanion* (cité n. 4), t. 1, p. 86-88, t. 2, pl. 71-72.
47. Et non nord, comme l'indique par erreur Rhoby, *Epigramme auf Fresken* (cité n. 35), no 193, p. 279.
48. de Jerphanion, *Une nouvelle province de l'art byzantin* (cité n. 18), t. 1, p. 445-446 et Jolivet-Lévy, *La Cappadoce un siècle après G. de Jerphanion* (cité n. 4), t. 1, p. 88, t. 2, pl. 72.3 ; Restle, *Byzantine Wall Painting* (cité n. 30), t. 2, fig 183-184 ; Jolivet-Lévy, *Sacred Art* (cité n. 18), pl. 108.
49. Qui comporte bien sûr aussi les inscriptions d'identification habituelles
50. Sur l'épigramme : Rhoby, *Epigramme auf Fresken* (cité n. 35), no 193, p. 279-281 ; l'addition des mots τὸν Θεὸν dans le dernier vers n'a pas lieu d'être. Un graffi e de Ténos offre un parallèle exact pour les deux premiers vers, tandis que le troisième diffère légèrement : D. Feissel, Inscriptions byzantines de Ténos, *BCH* 104, 1980, no 36, p. 495-497.

Γῆ κλονῆτε κὲ πᾶσα κτήσης τρέμη·
μ(ή)τηρ δὲ θρηνῆ κὲ μαθητὴς δακρύον
ὁρõντες ἐπὴ σταβροῦ τῆς δόξης τὸν Κύριον.

« La terre est ébranlée et toute la création tremble ;
La mère se lamente, ainsi que le disciple, qui pleure,
En voyant sur la croix le Seigneur de gloire. »

Droits numériques non obtenus.

Figure 10 - Crucifixion, mur sud, lmalı kilise, Göreme (photo : C. Jolivet-Lévy).

L'origine exacte du texte n'a pas été identifiée, mais les bouleversements cosmiques qui eurent lieu à la mort du Christ, la douleur de Marie et de Jean au pied de la croix sont au cœur de l'hymnographie du Vendredi saint[51]. Formulée au temps présent, l'épigramme a un rôle à la fois descriptif et performatif : elle éclaire la signification des gestes de Marie et de Jean, et vise à provoquer l'émotion du regardeur de l'image[52].

51. de Jerphanion, *Une nouvelle province de l'art byzantin* (cité n. 18), t. 1, p. 446, n. 1.

52. On rapprochera le contenu de ce texte de la description de la mosaïque de l'église des Saints-Apôtres par Constantin le Rhodien (v. 916-981), qui se réfère à la fois à la stupeur causée par l'événement et à la souffrance des participants : *Constantine of Rhodes, on Constantinople and the Church of the Holy Apostles. With a New Edition of the Greek Text by I. VASSIS*, éd. L. James, Farnham / Burlington 2012, p. 81-85. Voir aussi K. Corrigan, Text and Image on an Icon of the Crucifixion at Mount Sinai, dans *The Sacred Image East and West*, éd. R. Ousterhout et L. Brubaker, Urbana 1995, p. 45-62 et Lauxtermann, *Byzantine Poetry*, (cité n. 3), p. 186-187.

En résonance avec les chants du Vendredi saint, mais aussi avec les innombrables *stavrothéotokia* du mercredi et du vendredi, qui tout au long de l'année liturgique évoquent les souffrances de la Mère de Dieu au Calvaire[53], chaque lecture (ou écoute) de ce poème accompagnait la méditation douloureuse des fidèles contemplant la peinture. La rencontre de l'écriture et de l'image de la Crucifixion à Elmalı kilise révèle par ailleurs un dispositif intéressant : la croix, qui participe à la structuration et à l'unité de l'image, se prolonge vers le haut de façon inhabituelle, coupant le texte au milieu du mot σταυροῦ, « croix » (au génitif), lequel est ainsi inscrit au plus près du référent, soulignant l'identité du mot et de l'objet[54]. L'imbrication entre inscription et image prouve que peintre et scribe, s'ils n'étaient pas la même personne, travaillaient en étroite concertation.

L'Ascension

D'autres scènes sont accompagnées d'inscriptions versifiées, soit incluses dans le champ de l'image, comme dans la Crucifixion d'Elmalı kilise, soit situées à proximité immédiate, comme pour l'Ascension peinte dans la coupole centrale de Kılıçlar kilisesi (Göreme 29)[55] (fig 11). À la base de la composition, une longue inscription métrique en vers dodécasyllabiques, est peinte en lettres capitales :

+Ἐν γῇ κατελθὸν ὁ Θ(εὸ)ς (ἐ)κ τῦν ἄνο
τὸ(ν) χοῦν προσλαβὸν ἀνύψις ἐκ τῦν κάτο·
ἔφριξαν οἱ βλέποντες ἐξεστικότες,
χορὸς μαθιτῦν σὺν τεκούσι παρθένον,
πῦς ἠβλογίσας χερσὶν αὐτοὺς ἐ[ν]θέο(ς)
ἴρθις ἀπ'αὐτοὺς οὐρανοὺς ἀνατρέχον·
κριτὶς ἐλένξι πᾶν τῦν ἀ(ν)θρόπον γένος·
δυοῖς παρεστίκισαν ἀγγέλον κύκλῳ
ἀναδοικτικῦς οἱ μαθηταὶ τῷ δακτύλῃον[56],

« Dieu descendant sur terre d'en haut,
ayant assumé la poussière tu t'élèves d'en bas.
Ils tremblèrent et furent stupéfaits ceux qui virent
– le chœur des disciples avec la vierge qui t'a enfanté –

53. J. Ledit, *Marie dans la liturgie de Byzance*, Paris 1976 (Théologie historique 39), p. 194-202.
54. Cf. Ingrand-Varenne, Nommer, couper, incorporer (cité n. 20). L'art byzantin offre de nombreux exemples de cette pratique ; citons l'exemple de l'épithète *Philanthrôpos* encadrant, en césure, le Christ de la *Déisis*, dans la conque de l'abside de Bezirana kilisesi, dans la vallée d'Ihlara (observation personnelle).
55. de Jerphanion, *Une nouvelle province de l'art byzantin* (cité n. 18), t. 1, 1, p. 199-242 (ici p. 227-230), et t. 1, 2, p. 603 et Jolivet-Lévy, *La Cappadoce un siècle après G. de Jerphanion* (cité n. 4), t. 1, p. 61, pl. 54.1 ; Restle, *Byzantine Wall Painting* (cité n. 30), t. 2, fig 252.
56. Cf. Rhoby, *Epigramme auf Fresken* (cité n. 35), n° 194, p. 281-284 ; notre relevé diffère sur quelques points de la lecture rectifiée de Rhoby ; l. 5, l'adverbe ἐ[ν]θέο (pour ἐνθέως) doit être rattaché au vers 6 (« divinement tu t'es séparé d'eux et es monté au ciel ») plutôt qu'à la bénédiction du Christ, comme me l'a suggéré Georges Kiourtzian.

comment, après les avoir bénis de tes mains, divinement
tu te séparas d'eux et montas aux cieux.
Comme juge tu réprimanderas tout le genre humain.
Autour des deux anges se tenaient en cercle
les disciples pointant leur doigt vers le haut».

Figure 11 - Ascension, coupole centrale, Kılıçlar kilisesi, Göreme (photo : H. Sugawara).

L'épigramme est une petite *ekphrasis*, qui décrit et commente la scène, invitant implicitement le lecteur à éprouver la même crainte et admiration que les disciples et à redouter le jour du Jugement qu'annonce l'Ascension. Comme dans l'église précédente, on constate une conjonction très étroite du texte et de l'image : le début de l'inscription, qui fait allusion à l'Incarnation («descendant sur terre […]»), se trouve juste au-dessous de la représentation de la Mère de Dieu, traditionnellement située au milieu des apôtres dans la composition de l'Ascension. En revanche, bien que la longueur du texte semble avoir été calculée pour qu'il remplisse exactement l'espace disponible à la base de la coupole, le scribe a eu du mal à l'adapter à la longueur du bandeau : il a vers la fin agrandi et élargi les lett es, sans parvenir à éviter un espace vide, qu'il a comblé par un rinceau. Des corbeaux à la base de la

coupole servaient à l'installation de luminaires, qui devaient produire un éclairage suffisant pour pou oir repérer la présence de l'inscription. Mais son emplacement en hauteur et sa mise en forme – le module des lettres, l'absence d'espaces entre les mots et de ponctuation – n'en permettaient guère la lisibilité. Si pour le commanditaire et pour le concepteur du décor, la présence de l'inscription était sans doute essentielle, pour les fidèles, elle 'apparaissait au mieux que comme une série de signes sacrés, auxquels la localisation, à la jonction entre la partie inférieure de l'église et sa coupole, entre terre et ciel selon la conception symbolique de l'église, conférait un rôle d'intermédiaires entre les fidèles et le monde divin : qu'il soit ou non compris, le texte conservait son pouvoir.

Des inscriptions associées au sanctuaire

Dans l'église Saint-Théodore (Pancarlık kilise), près d'Ürgüp, le lien entre inscription et image est particulièrement étroit, puisque le texte est inséré au sein même de la *Majestas Domini* absidale (Xe siècle), sur un bandeau blanc qui épouse la forme de la base du trône, décoré de gemmes et de perles, où siège le Christ, au centre même de la composition[57]. Aujourd'hui partiellement lacunaire, il peut être ainsi restitué : μυκρὸς ὁ τύπος, μέγας ὁ φόβος· ὁρῶν τὸν τύπον τήμα τὸν τόπον, « Petite est l'image, grande est la crainte ; voyant l'image, vénère le lieu » (fig 12)[58]. *Typos*, terme qui peut revêtir des sens multiples, désigne probablement ici l'image, au sens d'empreinte de la divinité, selon la définition de l'icône élaborée par les théologiens iconodoules[59]. Écrite en grandes capitales noires, bien visible au centre de l'abside, point focal de l'église, l'inscription devait être aisément lisible, bien que les mots ne soient pas séparés les uns des autres. De surcroît, elle pouvait être facilement mémorisée en raison des allitérations *typon*, *tima*, *topon*, qui inculquent un rythme à sa lecture orale. Parfaitement intégrée à la composition dont elle fait partie, elle visait sans doute à susciter chez les fidèles, regardeurs et lecteurs potentiels, respect et crainte sacrée, non seulement face à la vision de Dieu peinte dans la voûte, mais aussi en présence du mystère redoutable qui se déroulait dans le sanctuaire[60].

57. Sur l'église : de Jerphanion, *Une nouvelle province de l'art byzantin* (cité n. 18) et éd. numérique dans Jolivet-Lévy, *La Cappadoce un siècle après G. de Jerphanion* (cité n. 4), t. 2, p. 17-47 (ici p. 22-24) ; *ibid.*, t. 1, p. 169-173, t. 2, pl. 174.2-5, 175.1 ; Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce* (cité n. 34), p. 221-222.

58. Sur cette inscription, voir en dernier lieu A. Sitz, 'Great Fear': Epigraphy and Orality in a Byzantine Apse in Cappadocia, *Gesta* 56. 1, 2017, p. 5-26, où l'on trouvera les différentes restitutions proposées. On peut rapprocher cette inscription du premier vers de celle, presque effacée aujourd'hui, qui était peinte dans le monastère de Bezirhane à Göreme (anc. Matianè) : Jolivet-Lévy, *La Cappadoce un siècle après G. de Jerphanion* (cité n. 4), t. 1, p. 104, t. 2, pl. 91.2 ; Rhoby, *Epigramme auf Fresken* (cité n. 35), no 197, p. 286-288.

59. B.V. Pentcheva, The Performative Icon, *ArtBull* 88, 2006, p. 631-655, ici p. 634-636.

60. La bibliographie sur le thème de la crainte sacrée est riche : voir l'introduction de Jean Chrysostome. *Sur l'incompréhensibilité de Dieu*, t. 1 (Homélies I-V)2, éd. J. Daniélou, A.-M. Malingrey et R. Flacelière, Paris 1970 (SC 28bis), p. 30-39, 54 ; J. Daniélou, *Bible et liturgie. La théologie biblique des Sacrements et des fêtes d'après les Pères de l'Église*, Paris 1951, p. 183-184 et F. Cassingena-Trévedy, *Les Pères de l'Église et la liturgie. Un esprit, une expérience. De Constantin à Justinien*, Paris 20162, p. 114-136.

Droits numériques non obtenus.

Figure 12 - Conque de l'abside, Saint-Théodore, Pancarlık kilise
(photo : C. Jolivet-Lévy).

Dans « l'église derrière le village » (Köy ensesi kilise) de Mamasun (aujourd'hui Gökçe)[61], une longue inscription métrique, qui commence et s'achève au niveau des piédroits, court entre la conque et la paroi de l'abside, sur la corniche (fig 13). Elle est écrite sur deux lignes, en lettres noires majuscules, d'assez grand module et bien séparées les unes des autres, ce qui en permet une lecture aisée[62] :

+ Φόβῳ πρόβενε τὶν τοῦ βίματος πύλιν,
πόθῳ πρότρεχε τὸ(ν) ναὸν τοῦ Κ(υρίο)υ[63]·
ἄνο γὰρ ἔστιν ὁ μέγας βασιλε[ύς --]
[τῶν ἀσωμάτων ἡ τάξις τῶν ἀγ]γέλον[64],
ἑξαυφτέρυγα σὺ(ν) τõν πολυομάτον
κε[ρουβ]ίμ. Ὁ (Πρό)δρομος βοᾷ ἐν τῖ ἐρίμῳ[65]
κὲ ἱ δέσπυνα πρεσβεύ[ει] τῷ Κυρίῳ·
ὁ σοτίρ μου ὁ καλὸς [..]ΟΥ[.....]
[σκέπ]ε φ[ρ]ού[ρει καὶ φύ]λατε τὸν σὸν δοῦλον
πρεσβύτερον {Ι} Λέονταν· ἀμὶν ὁ Θ(εό)ς,

61. Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce* (cité n. 34), p. 289-291.
62. J'ai bénéficié pour la lecture de cette inscription des conseils avisés de Georges Kiourtzian et de Maria Xenaki : qu'ils trouvent ici l'expression de ma reconnaissance.
63. P. N. Trempelas, *Αἱ τρεῖς λειτουργίαι κατὰ τοὺς ἐν Ἀθήναις κώδικας*, Athènes 1935, p. 148 : « Μετὰ φόβου Θεοῦ, πίστεως καὶ ἀγάπης προσέλθετε ».
64. Nous reproduisons pour ce vers, presque entièrement détruit aujourd'hui, le relevé d'A. Levidis, *Αἱ ἐν μονολίθοις μοναὶ τῆς Καππαδοκίας καί Λυκαονίας*, Constantinople 1899, p. 131.
65. Vers hypermètre.

« Avance avec crainte vers la porte du *bêma*,
accours avec ardeur à l'église du Seigneur ;
car en haut est le grand roi
[des Incorporels, l'ordre des anges],
les hexaptéryges avec les multioculaires
chérubins. Le Prodrome crie dans le désert
et la *despoina* prie le Seigneur,
mon bon sauveur [.....]
préserve, protège et garde ton serviteur
le prêtre Léon ; amen, Dieu ».

La crainte sacrée que doit susciter l'approche du sanctuaire, lieu des « mystères redoutables », est liée à la présence, « en haut », du « grand roi » et des puissances angéliques[66]. La relation entre texte, image et rituel est, ici aussi, étroite, inscription et décor assurant la présence du divin dans le monde sensible lors de la mise en scène liturgique. La *Majestas Domini* représentée au-dessus de l'inscription, dans la conque absidale, montre le Christ trônant, en souverain céleste, entre un chérubin *polyommaton* (multioculaire), à gauche, et un séraphin hexaptéryge à droite, tandis que deux archanges occupent l'intrados de l'arc absidal. Les participes ᾄδοντα, βοῶντα, κεκραγότα καὶ λέγοντα qui introduisent l'hymne triomphale de l'anaphore, par laquelle les fidèles s'unissent à la louange des chœurs angéliques, sont, comme à l'accoutumée, inscrits auprès des quatre symboles des évangélistes, qui entourent le trône[67]. Le Prodrome et la Mère de Dieu, que l'inscription désigne comme les intercesseurs privilégiés entre le prêtre Léon et le Seigneur, n'ont, eux, pas été représentés, alors qu'ils apparaissent au milieu des apôtres, au registre inférieur de plusieurs absides[68].

66. Pour la crainte sacrée, voir *supra* n. 60 ; pour la relation de *mimèsis* entre liturgie terrestre et liturgie céleste et la présence des forces angéliques lors de la célébration eucharistique, voir par exemple la prière de la Petite Entrée dans la liturgie de Basile : *L'Eucologio Barberini Gr. 336,* éd. S. Parenti et Z. Velkovska, Rome 1995 (Ephemerides Liturgicae. Subsidia 80), p. 3 (5) ; R. Bornert, *Les commentaires de la divine liturgie du VIIe au XVe siècle*, Paris 1966 (Archives de l'Orient chrétien 9), p. 74 (Cyrille de Jérusalem), 176-178 (*Historia ecclesiastica*) ; Théodore de Mopsueste, *Homélie* 15, 20 : *Les homélies catéchétiques de Théodore de Mospueste. Reproduction phototypique du Ms. Mingana 561*, éd. R. Tonneau et R. Devreesse, Cité du Vatican 1949 (Studi e Testi 145), p. 497, 499, 511, 513, 533 et *passim*. Voir Daniélou, *Bible et liturgie* (cité n. 60), p. 178-179 et *passim* ; Cassingena-Trévedy, *Les Pères de l'Église et la liturgie* (cité n. 60), p. 80-92.

67. Voir G. de Jerphanion, Les noms des quatre animaux et le commentaire liturgique du Pseudo-Germain, *La Voix des monuments*, Paris 1930, p. 251-256 ; Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce* (cité n. 34), p. 338.

68. À Saint-Syméon de Zelve sont figurés au milieu des apôtres, sous la *Majestas Domini*, la Vierge orante et Jean-Baptiste tenant un rouleau inscrit du verset Jean 1, 23 (« Je suis la voix de celui qui crie dans le désert »), passage auquel renvoie l'inscription de l'église de Mamasun : *ibid.* p. 10 ; de même dans l'église no 3 de Mavrucan (Güzelöz, Mistikan kilise) : *ibid.*, p. 248. Il n'est pas impossible qu'une épigramme, inscrite dans une autre église, ait été recopiée et adaptée à son nouveau lieu par la mention du donateur.

Droits numériques non obtenus.

Figure 13 - *Majestas Domini* au-dessus des apôtres, abside, Köy ensesi kilise, Gökçe, ancienne Mamasun (photo : C. Jolivet-Lévy).

D'autres inscriptions protreptiques conservées en Cappadoce insistent, comme nombre de textes homilétiques et liturgiques, sur le caractère sacré et effrayant du *bêma* et du mystère eucharistique, et sur son corollaire : la nécessité d'approcher l'autel avec crainte, en tremblant d'effroi et le cœur pur. Liées au lieu et au rite accompli, elles rappellent au clergé et aux fidèles aptes à les déchiffrer, le comportement à adopter, mais elles n'interagissent guère avec l'iconographie. À Saint-Jean de Güllüdere[69], dans un décor daté du début du Xe siècle, une longue inscription versifiée court, dans la chapelle nord, à l'archivolte de l'arc absidal, à la jonction des deux espaces que sont la nef et l'abside[70]. Bien visible et lisible depuis la nef, elle s'adresse aux fidèles 'apprêtant à recevoir la communion[71] :

69. N. Thierry, *Haut Moyen Âge en Cappadoce. Les églises de la région de Çavuşin*, Paris 1983 t. 1, p. 135-181, ici p. 167 ; mise à jour bibliographique dans Jolivet-Lévy, *La Cappadoce un siècle après G. de Jerphanion* (cité n. 4), t. 1, p. 149.

70. Rhoby, *Epigramme auf Fresken* (cité n. 35), no 196, p. 285-286 – transcription incomplète d'après le relevé de Nicole Thierry (N. et M. Thierry, Ayvalı kilise ou pigeonnier de Gülli Dere, église inédite de Cappadoce, *CArch* 15, 1965, p. 125).

71. Je remercie Maria Xenaki pour son aide dans le relevé de l'inscription.

[† Φόβῳ πρ]όβενε τὶν τοῦ βίματος πύλιν,
τρόμο̣ πρόβλεπε τὸ γενάμενον θάγγμα
ἐν ο̣̃ πρόκητε σῶμα Χ(ριστο)ῦ κὲ ἕμα,
φρικτόν· μεταδίδετε ἐχ πίστεως κὲ φόβο(υ)
δεῦτε ἅπαντες ἐν καθαρᾷ τῇ καρδίᾳ,

« Avec crainte approche la porte du *bêma*,
Avec tremblement vois le miracle qui a eu lieu
dans lequel se trouvent ici le corps et le sang du Christ,
cela est redoutable, communiez avec foi et crainte,
venez tous avec un cœur pur ».

On retrouve ici l'injonction à éprouver un sentiment de crainte révérencielle en présence du mystère redoutable de l'Eucharistie, dans laquelle le corps et le sang du Christ sont réellement présents, associée au rappel de l'exigence de pureté nécessaire pour communier ; autant de thèmes récurrents dans les prières, commentaires liturgiques et sermons[72]. Citons, à titre d'exemple, Jean Chrysostome – « Sur le point de vous approcher de cette table redoutable et divine, et de l'initiation aux mystères sacrés, faites-le avec crainte et en tremblant, avec une conscience pure, dans le jeûne et la prière »[73] – et la prière attribuée à Syméon Métaphraste, que récitent les fidèles au moment de la communion – « Voici que je m'approche des divins Mystères, ô mon Créateur. Que cette communion ne me consume pas, car tu es un feu qui brûle les indignes, mais purifie-moi de toute souillure. Tremble, ô homme, en voyant ce sang qui divinise, car c'est un charbon ardent qui embrase les indignes. Le corps de Dieu me divinise et me nourrit […]. »[74].

Une autre inscription métrique, peinte cette fois à l'intérieur même de l'abside, sur la corniche entre voûte et paroi, dans l'« église du grenier de Bahattin » à Belisırma (Bahattin samanlığı kilisesi, Xe-XIe siècle), revient sur ces thèmes : le caractère redoutable du mystère eucharistique, la réalité du sacrifice et la dignité requise pour communier. On lit :

+ Ἤσελθαι θοίτα θύσε Χ(ριστο)ῦ τῶ σῶμα
Θ(εὸ)ς πρόκητα̣[ι .....]ς·
αὐτῶ μελίζο κ(αὶ) τρέφο τοὺς ἀξήο(υ)ς

72. Sur le caractère redoutable du sacrifice et l'attitude de tremblement religieux, voir *supra* n. 60 ; voir aussi Cyrille de Jérusalem, *Catéchèses mystagogiques*, éd. A. Piédagnel, Paris 1966 (SC 126), p. 151, 159, n. 2 (avec références aux homélies de Théodore de Mopsueste) ; *Ὡρολόγιον το μέγα* (cité n. 44), p. 534-535, 545 et *passim*. Pour les monuments conservant une inscription comparable : Lauxtermann, *Byzantine Poetry* (cité n. 3), p. 246-247 (Saint-Jean d'Éphèse, IXe siècle) et p. 352, nos 102-103 ; Rhoby, *Epigramme auf Fresken* (cité n. 35), no 104 (Saint-Achille de la Petite-Prespa, Xe siècle), p. 187-188, no 104a (Panagia tôn Chalkéôn à Thessalonique, 1028), p. 189-192. Voir aussi Theodoros Studites, *Jamben auf verschiedene Gegenstände*, éd. P. Speck, Berlin 1968 (Supplementa Byzantina 1), p. 195-197.

73. Jean Chrysostome, *In diem natalem Domini Nostri Jesu Christi*, PG 49, col. 360-362.

74. Syméon Métaphraste, *Trimètres iambiques*, PG 114, col. 225.

ἄ(ν)θροπε φρ̣[ίξον μὴ φάγης ἀναξίως]
..... ἄρ̣του θεωφόρου
ὃν ἐτῆς μύ̣[στ]ης ἱερατεύει[75],

« Entre, prêtre ; sacrifie le corps du Chris ;
Dieu se trouve ici […],
je le démembre et nourris ceux qui en sont dignes ;
homme, frissonne d'effroi, [ne mange pas en état d'indignité]
…… du pain qui porte Dieu,
celui que tu sollicites en tant qu'initiateur, il est prêtre ».

Contrairement à l'inscription de Saint-Jean de Güllüdere qui, par son emplacement comme par son contenu, s'adressait aux fidèles rassemblés dans la nef, celle-ci parle d'abord au clergé (« Entre, prêtre... ») et engage un dialogue silencieux, auquel la lecture orale pouvait donner voix. Située près de l'autel où le prêtre célèbre le sacrifice, elle était cependant, en l'absence de clôture haute, visible, sinon lisible, de la nef. Le texte souligne la réalité du sacrifice et de la présence divine (« sacrifie le corps du Christ », « Dieu se trouve ici ») et insiste sur la dignité requise pour recevoir la communion. Il fait aussi écho à la prière du Chérubikon – « Tu es celui qui offres et qui es offert, qui reçois et qui es distribué » [76], présentant le Christ à la fois comme la victime du sacrifice (vers 1) et comme le Grand Prêtre (Hb 2,17) qui offre ce sacrifice et est sollicité par le prêt e dans son ministère eucharistique (vers 6)[77].

Le début de cette épigramme, qui résonne comme un avertissement adressé à la fois au clergé et aux fidèles, est reproduit, avec des variantes, dans une série d'églises byzantines, où elle est associée à l'image de l'*Amnos*, l'Agneau de Dieu, représenté par le Christ couché sur l'autel ou dans la patène, entouré par les évêques officiant [78]. Or, dans l'église de Bahattin, les évêques sont représentés hiératiques et frontaux, un codex fermé à la main, et non en train de célébrer la liturgie : ce n'est pas avec le décor peint qu'interagit ici le texte, en tout cas pas explicitement, mais avec le lieu, le rituel auquel celui-ci sert de cadre et avec les lecteurs (ou auditeurs) de l'épigramme.

75. C. Jolivet-Lévy, The Bahattin samanlığı kilisesi at Belisırma revisited, dans *Byzantine Art: Recent Studies. Essays in honor of Lois Drewer*, éd. C. Hourihane, Princeton NJ 2009, p. 81-110, ici p. 89. Pour des parallèles : Rhoby, *Epigramme auf Fresken* (cité n. 35), nº 89 (Saint-Alypios à Kastoria), p. 172-173. Id., *Byzantinische Epigramme auf Stein nebst Addenda zu den Bänden 1 und 2*, Vienne 2014 (Byzantinische Epigramme in inschriftlicher Überlieferung 3/II), nº AddI22, p. 793-7l95, restitue, l. 4, λάβῃς à la place de φάγῃς, ce qui est également possible. Dans le vers 6, un décasyllabe, la restitution de μύ̣[στ]ης reste hypothétique.

76. F. E. Brightman, *Liturgies Eastern and Western*, vol. 1, *Eastern Liturgies*, Oxford 1896, p. 318.

77. Comme nous l'a pertinemment suggéré Michel Stavrou, que nous remercions. Sur cette doctrine qui fera l'objet de débats au xiiᵉ siècle : G. Babić, Les discussions christologiques et le décor des églises byzantines au xiiᵉ siècle. Les évêques officiant devant l'Hétimasie et devant l'Amnos, *Frühmittelalterliche Studien* 2, 1968, p. 368-386.

78. Voir Rhoby, *Epigramme auf Fresken* (cité n. 35), nº 89, p. 172-173 ; C. Konstantinide, *Ο Μελισμός: οι συλλειτουργούντες ιεράρχες και οι άγγελοι-διάκονοι μπροστά στην Αγία Τράπεζα με τα τίμια δώρα ή τον ευχαριστιακό Χριστό*, Athènes 2008, p. 59-60, 178, nº 25, p. 179, nº 26, p. 181-182, nº 40, p. 184, nº 49, p. 190, nº 77, p. 215, nº 195.

Dissonance ?

Dans cette dernière partie, j'évoquerai deux cas de discordance, du moins apparente, entre inscriptions et images, question d'ailleurs déjà évoquée plus haut à propos de Karanlık kilise. Le premier cas est bien connu : il s'agit de la longue inscription en vers dodécasyllabiques peinte sur la corniche qui fait le tour de la nef transversale de Tokalı kilise (nouvelle église, milieu Xe siècle)[79]. Le texte, aujourd'hui très lacunaire, commençait au nord du grand arc qui marque l'entrée de la nef, sur le mur ouest, se continuait sur les parois nord, est et sud, puis revenait sur la paroi ouest pour s'achever probablement au sud de l'arc d'entrée. Située au-dessus du registre qui accueille les scènes du cycle christologique, à une hauteur qui permet au spectateur de la lire, ses grandes lettres noires se détachant avec clarté sur un bandeau à fond blanc, l'inscription, par son positionnement dans l'architecture, participe au même titre que le cycle peint, dont elle accompagne le déroulement, à l'unité de l'espace qu'elle ceint. Malgré les lacunes, on en comprend le sens général : s'adressant à Dieu ou au saint titulaire de l'église («Ton église...»), le donateur, Constantin, déclare que, dans sa ferveur pour le monastère, il a décoré (ou plutôt fait décorer) l'église d'images vénérables en y représentant des scènes de la vie de Jésus[80]. Le nom de Constantin est inscrit juste au centre du mur nord, dans l'axe de la croix en relief qui décore le haut de la paroi et du Christ en médaillon figuré à la croisée de celle-ci, emplacement qui n'est sûrement pas fortuit. Comme cela a déjà été souvent remarqué, les scènes énumérées par l'épigramme ne correspondent que très vaguement à celles qui sont peintes dans l'église, discordance qui a suscité diverses hypothèses d'explication[81]. Bien qu'il reste difficile de parvenir à une conclusion assurée, il paraît très plausible que le texte ait pu être commandé pour le monument dans lequel il se trouve[82],

79. Plus de la moitié de l'inscription est aujourd'hui détruite et le reste est conservé de façon beaucoup plus fragmentaire qu'à l'époque de Jerphanion ; de Jerphanion, *Une nouvelle province de l'art byzantin* (cité n. 18) / rééd. numérique dans Jolivet-Lévy, *La Cappadoce un siècle après G. de Jerphanion* (cité n. 4), t. 1, 2, p. 304-307 ; Wharton Epstein, *Tokalı Kilise* (cité n. 32), p. 79-80 (Appendix 5, 4) ; Rhoby, *Epigramme auf Fresken* (cité n. 35), no 192, p. 275-279.

80. Les vers concernant l'Enfance ont péri, sauf un mot τρέχουσα, «courant», qui pouvait se rapporter à la Visitation. Sont ensuite mentionnés la Transfiguration sur le Thabor (... «montrant par avance sur le Thabor sa gloire aux disciples»), les divins enseignements aux disciples (les miracles ?) et la Multiplication des pains («comment il nourrit dans le champ...») ; puis, sans transition, la Descente dans l'Hadès («comment pour nous mort il se hâta dans l'Hadès...»).

81. Voir H. Maguire, *Image and Imagination: The Byzantine Epigram as Evidence for Viewer Response*, Toronto 1996, p. 6 ; Lauxtermann, *Byzantine Poetry* (cité n. 3), p. 56-57, 143 ; W. Hörandner, Zur Beschreibung von Kunstwerken in der byzantinischen Dichtung – am Beispiel des Gedichts auf das Pantokratorkloster in Konstantinopel, dans *Die poetische Ekphrasis von Kunstwerken*, éd. C. Ratkowitsch, Vienne 2006, p. 203-219 ; voir aussi C. Mango, The Epigrams, dans *La Bible du Patrice Léon. Codex Reginensis Graecus 1. Commentaire codicologique, paléographique, philologique et artistique*, éd. P. Canart, Cité du Vatican 2011 (Studi e Testi 463), p. 78.

82. À l'instar de la majorité des épigrammes associées à des monuments ou à des objets à l'époque des Paléologues : A.-M. Talbot, Epigrams in Context: Metrical Inscriptions on Art and Architecture of the Palaiologan Era, *DOP* 53, 1999, p. 75-90.

Tokalı kilise, mais à quelqu'un qui ne disposait que de vagues indications sur le programme sur le programme iconographique prévu pour l'église. Les commanditaires, qui avaient les moyens de faire venir les peintres d'un grand centre artistique, peut-être de Constantinople même, ont pu s'adresser à un lettré résidant dans la capitale, afin qu'il rédige un texte qui serait en accord avec la richesse du décor. Quoi qu'il en soit, l'inscription, tant par son contenu que par sa forme – la beauté de sa calligraphie, sa mise en espace – contribuait à l'exaltation des commanditaires, de leur richesse et de leur culture, et ce d'autant qu'elle comprend, outre une *ekphrasis* poétique, une formule dédicatoire visant à pérenniser leur donation. Texte et images sont donc ici des formes d'expression parallèles qui, réunies dans le même lieu, concourent au même but : rendre perceptible la sacralité du lieu et glorifier les commanditai es.

Mon second exemple, à première vue plus énigmatique, concerne l'association d'une représentation de la Pentecôte, dans la voûte du porche de l'église des Saints-Apôtres de Sinasos (Mustafapaşaköy), à un poème sur le miracle de la tempête apaisée (première moitié du x[e] siècle)[83] (fig 14). L'inscription, composée de six hexamètres, est peinte sur deux lignes, immédiatement sous l'image de la Pentecôte, le long des murs latéraux du porche. Jerphanion la qualifiait de « suite de lettres à peine intelligibles », non seulement parce que la syntaxe et l'orthographe sont défaillantes, ce qui est fréquent en Cappadoce, mais parce que le peintre semble

Droits numériques non obtenus.

Figure 14 - Pentecôte, voûte du porche, Saints-Apôtres, Mustafapaşaköy, ancienne Sinasos (photo : C. Jolivet-Lévy).

83. de Jerphanion, *Une nouvelle province* (cité n. 18) / rééd. numérique dans Jolivet-Lévy, *La Cappadoce un siècle après G. de Jerphanion* (cité n. 4), t. 2, 1, p. 59-77 (ici p. 60-63), pl. 150-151 et *ibid.*, t. 1, p. 186-190, t. 2, pl. 191-194 (ici pl. 191.2) ; Restle, *Byzantine Wall Painting* (cité n. 30), t. 3, fig 404.

avoir confondu plusieurs lettres. Henri Grégoire en a néanmoins identifié la source dans l'*Anthologie Palatine* I, 92, où le poème figu e sous le titre Ἐν Καισαρείᾳ εἰς τὸν ναὸν τοῦ ἁγίου Βασιλείου («À Césarée, dans l'église de saint Basile»). Malgré l'imperfection de la copie, le choix d'un texte métrique se trouvant à l'origine dans l'église Saint-Basile de Césarée, témoigne de la culture du commanditaire.

Nous donnons ici exceptionnellement le texte grec corrigé[84] :

Ἦ ὅτε Χριστὸς ἴαυεν ἐπ' ὁλκάδος ἔμφυτον ὕπνον,
τετρήχει δὲ θάλασσα κυδοιμοτόκοισιν ἀήταις,
δείματί τε πλωτῆρες ἀνίαχον· Ἔγρεο, Σῶτερ·
ὀλλυμένοις ἐπάμυνον. Ἄναξ δὲ κέλευεν ἀναστὰς
ἀτρεμέειν ἀνέμους καὶ κύματα, καὶ πέλεν οὕτως·
θαύματι δὲ φράζοντο Θεοῦ φύσιν οἱ παρεόντες,

« Un jour, le Christ dormait dans un bateau d'un profond sommeil ;
mais la mer était secouée par des vents impétueux ;
saisis de crainte, les navigateurs s'écriaient : "Éveille-toi, Sauveur ;
nous sommes perdus : viens à notre secours". Et le Seigneur, s'étant levé, ordonna
aux vents et aux flots de ne plus 'agiter et il en fut ainsi.
Et à ce miracle les assistants reconnurent sa nature divine[85]. »

La conjonction d'une épigramme sur le miracle de la tempête apaisée, inspirée du récit évangélique (Mt 8, 18-26, Mc 4, 35-40, Lc 8, 22-25), et d'une représentation de la Pentecôte n'a, depuis Jerphanion, cessé d'interpeller les chercheurs[86]. L'emplacement de l'inscription, à portée du regard, et la dimension des lettres la rendaient a priori lisible, mais le grec est tellement corrompu qu'elle est difficileme t compréhensible, au point que l'on peut se demander si le scribe comprenait ce qu'il écrivait[87]. Pourtant, si l'on admet, comme je le pense, que l'association du texte et

84. Rhoby, *Epigramme auf Fresken* (cité n. 35), nº 207, p. 297-299. Certains manuscrits l'attribuent à Grégoire de Nazianze, d'autres à Basile de Césarée, mais son auteur serait en réalité le patriarche Sophrone Ier de Jérusalem (vers 635) : A. Rhoby, *Byzantinische Epigramme auf Ikonen und Objekten der Kleinkunst*, Vienne 2010 (Byzantinische Epigramme in inschriftlicher Überlieferung 2), p. 407-408.

85. *Anthologie grecque. Première partie ; Anthologie palatine*, t. 1 *(Livres I-IV)*, éd. P. Waltz, Paris 1928, p. 36-37, nº 92 ; Grégoire de Nazianze, *Carminum* I, 1. 28, *Tempestas a Christo sedata*, PG 37, col. 505-508.

86. Lauxtermann, *Byzantine Poetry* (cité n. 3), p. 93 et Rhoby, *Epigramme auf Fresken* (cité n. 35), p. 68, 299. Il est quasiment exclu que le texte ait pu se rapporter à une image du miracle de la tempête apaisée, qui aurait été représentée dans le porche : le thème est très rare en Cappadoce et il aurait été peint dans le naos (cf. Saint-Théodore / Pancarlık kilise : Jolivet-Lévy, *La Cappadoce un siècle après G. de Jerphanion* [cité n. 4], p. 172).

87. La médiocrité du grec ne doit cependant pas être mise seulement sur le compte du caractère provincial du monument – une église rupestre située en milieu rural : elle caractérise aussi, mais dans une moindre mesure, les inscriptions de l'église de Skripou (2e moitié IXe s.) ou celles qui encadrent les miniatures de la Bible de Léon (Vatican, codex Reginensis gr. 1, Constantinople début Xe s.), pour ne citer que deux exemples plus ou moins contemporains des peintures de notre église.

de l'image n'est pas fortuite, la question demeure de sa raison d'être. Pourquoi avoir rapproché de la représentation de la Pentecôte un poème sur le miracle de la tempête apaisée ? L'absence de relation évidente entre le texte et l'image avait conduit Jerphanion à le mettre en rapport non pas avec la scène de la Pentecôte, mais avec les fidèles et usagers de l'église. Les flots déchaînés feraient allusion à l'agitation du monde, calmée par la parole du Christ pour ceux qui embrassent la vie monastique : forts, même au milieu des flots, les moines peuvent jouir de la sérénité[88]. Dans le même ordre d'idées, ce poème pourrait invoquer la paix pour l'église et les fidèles, à l'instar de certaines inscriptions associées à la porte[89]. Étroitement associée à l'entrée dans l'église, l'épigramme renvoie à la métaphore développée par les Pères de l'Église – en particulier Jean Chrysostome – qui compare l'église à un port bien abrité « dont les eaux tranquilles contrastent avec les tempêtes du monde profane »[90].

Mais il est aussi possible, et à mon avis préférable, de rattacher l'épigramme sur la tempête apaisée à l'image de la Pentecôte. À l'origine de ce rapprochement se trouve la corrélation, dans le texte même des *Actes des apôtres* (2, 2), entre l'Esprit et un souffle violent[91]. Les deux épisodes présentent des points communs, que soulignent les commentateurs : le déchaînement des éléments naturels, la frayeur des apôtres et la manifestation de la puissance divine. La barque où se trouvent les disciples a été interprétée comme le symbole de l'Église, et la traversée du lac, le « passage sur l'autre rive » (Mc 4, 35), comme une première mission en territoire païen, prélude à l'annonce de l'Évangile au monde entier, après la Pentecôte : l'apostolat missionnaire s'enracine dans le pouvoir du Christ sur les éléments[92]. Le rapprochement entre tempête apaisée et Pentecôte est particulièrement explicite dans une strophe d'une hymne de Romanos le Mélode[93] :

88. Cf. Jean Chrysostome, *In Matthaeum Homilia* lxxii, 4, PG 58, col. 672.

89. Voir par exemple A. Anastasiadou, *Η χορηγία στις ανατολικές επαρχίες της Βυζαντινής αυτοκρατορίας. Αφιερωματικές και κτητορικές επιγραφές ναών της Μ. Ασίας (4ᵒ-15ᵒ αι.)*, vol. 1, Thessalonique 2005, nᵒ 387, p. 588 (inscription inspirée d'Aggée 2, 9, Cilicie, ivᵉ-vᵉ siècle) ; R. Favreau, Le thème épigraphique de la porte, *CCM* 34, 1991, p. 272-273.

90. Voir Cassingena-Trévedy, *Les Pères de l'Église et la liturgie* (cité n. 60), p. 270-271, qui cite Jean Chrysostome, *Homélies sur le Baptême du Christ*, I, PG 49, col. 363-364 et Id., *Homélies sur les changements de nom*, 4, 1, PG 51, col. 145, et renvoie à L. Brottier, Le port, la tempête et le naufrage. Quelques métaphores paradoxales employées par Jean Chrysostome, *Revue des sciences religieuses* 68/2, 1994, p. 145-158, avec n. 3 une riche bibliographie sur les métaphores maritimes.

91. *Pneuma*, esprit, désigne aussi, en grec, le souffle. À Livadi (Cythère), dans l'église Saint-André, les scènes de la Mission des Apôtres et de la Tempête apaisée sont rapprochées dans la voûte du *diaconicon* (xiiiᵉ siècle) : M. Chatzidakis et I. Bitha, *The Island of Kythera*, Athènes 2003 (Corpus of the Byzantine Wall-Paintings of Greece), p. 68, fig 20.

92. X. Léon-Dufour, La tempête apaisée, *NRTh* 87, 1965, p. 897-922, ici p. 920-922.

93. Romanos le Mélode, *Hymnes*, éd. J. Grosdidier de Matons, t. v, Paris 1981 (SC 283), xlix. Hymne de la Pentecôte, strophe 8, ici p. 192-193 ; *L'année en hymnes avec Romanos le Mélode*, éd. J.-P. Bigel, Paris 2014, p. 364-365.

« Ils se tenaient tous ensemble, tandis que la divine Pentecôte se déroulait,
plongés dans leur prière, eux, les onze initiés.
Et, comme le dit la leçon des *Actes*,
il y eut tout à coup un bruit comme celui d'un souffle violent,
retentissant du haut du ciel ;
il remplit de feu toute la salle,
et plus encore, il frappa de stupeur les bien-aimés ;
aussi, voyant la maison tanguer comme une barque,
s'écriaient-ils : «Maître, fais cesser la tempête et envoie
l'Esprit très saint» ».

La métaphore nautique se retrouve à plusieurs reprises dans les prières et chants du dimanche et du lundi de Pentecôte, comme dans cette prière dite à haute voix par le prêtre le dimanche, à Vêpres – « Gouverne ma vie, toi qui, par une parole inexprimable de ta sagesse, gouvernes toute la création, toi qui es le port tranquille de ceux qui sont ballottés par la tempête ; et fais-moi connaître la voie dans laquelle je marcherai [...]. »[94] – ou encore dans cette ode : « Lorsque vint du haut des cieux la violente bourrasque porteuse de vie, le très saint Esprit de Dieu sous la forme de langues de feu soufflant à grand bruit sur les pêcheurs, ils prêchèrent les merveilles du Dieu [...] »[95]. Au regard de ces quelques textes liturgiques, le rapprochement de l'épigramme sur le miracle de la tempête apaisée et de l'image de la Pentecôte, qui pouvait paraître au premier abord déconcertant, trouve une explication logique. Il témoigne de surcroît de l'intervention, dans la conception du décor, d'un bon connaisseur de la littérature exégétique et liturgique, pouvant être – ou non – le commanditaire.

Toutes les inscriptions peintes dans les églises n'étaient pas visibles et encore moins lisibles, mais, loin de valoir seulement par leur contenu et leur « message », elles fonctionnaient, de diverses façons, comme des composantes essentielles du décor. Moyen d'accès au divin, tremplin pour la contemplation de l'invisible, images et inscriptions conjuguées participaient, par leur présence même et selon des modalités variées, à la sacralisation de l'espace et à son fonctionnement. Lisibles, visibles ou simplement présents, les textes inscrits constituaient une composante indispensable de l'environnement dans lequel clergé et fidèles se trouvaient immergés et on ne saurait trop en tenir compte pour comprendre à la fois les intentions des concepteurs et la réception – visuelle et auditive – du décor.

Catherine Jolivet-Lévy
École pratique des hautes études, Paris

94. *Πεντηκοστάριον χαρμόσυνον*, Rome 1883, p. 412 ; cf. E. MERCENIER, *La prière des églises de rite byzantin*. t. 2. *Les fêtes*. II. *L'Acathiste, la quinzaine de Pâques, l'Ascension et la Pentecôte*, Chevetogne 1948, p. 387 (trad. légèrement modifiée). Sur la métaphore nautique chez les Pères, voir CASSINGENA-TRÉVEDY, *Les Pères de l'Église et la liturgie* (cité n. 60), p. 62, 270-273 ; voir aussi *supra* n. 86.

95. *Πεντηκοστάριον*, (cité n. 94), p. 401, voir aussi p. 400 et *passim* (cf. *Pentecostaire*, trad. D. GUILLAUME, Parme 1994[3], p. 406, 423, 442 et *passim*).

Illegible Inscriptions as Solar or Mechanical Prayer Wheels

Madeline H. Caviness

Inscriptions in medieval stained glass were the subject of the 27th colloquium of the *Corpus Vitrearum* in York in 2014. The papers dealt with various roles occupied by writing in European windows up to the early 20th century.[1] Preparing for the conference made me reflect that I was introduced to the study of glass by a great paleographer, Francis Wormald, so I was fortunate that when my excursions to country churches in Dorset turned up inscriptions that looked to me like nothing but a set of closely-packed minims, he could usually decipher them – even if he had to turn the photograph around because a tracery light had at some time been inserted up-side-down, apparently without anyone caring. Composing and reading inscriptions, most often in Latin, is of course elitist – now as in the middle ages. My dear friend George Easton, who came out of retirement in the late 1960s to help me examine the Canterbury Cathedral windows from scaffolding, used to say emphatically "All them writin' is Greek; it's *Greek* you know". This writing in almost every panel was one of the things that impressed him of the quality of the windows that he had spent a life-time cleaning and re-leading. It was not because he was separated by 800 years from the makers of the windows that he could not read the inscriptions; Easton suffered from the same educational gap that would have separated most medieval laypeople who came to the shrine of Thomas Becket, from the Benedictine monks who devised the stained glass program.[2] And if some of the phrases were also sung during the Becket liturgies, no doubt the acoustic blurring as well as the language persisted in leaving the medieval listening community without a precise understanding.[3]

1. *Word and Image: Corpus Vitrearum. 27th International Colloquium*, York, 7-11 July 2014 [abstracts], ed. British Committee of the *CVMA*, York, 2014; my paper, "Could Inscriptions in stained glass be read, and did it matter?" is the basis for this article. Many thanks to Siri Benn for assistance with editing and photo permissions. *Corpus Vitrearum Medii Aevi,* then abbreviated *CVMA*.
2. Complete transcriptions and translations of all the inscriptions are in M. H. Caviness, *The Windows of Christ Church Cathedral, Canterbury*, London 1981 (*CVMA* Great Britain 2), p. 84-155, 166-214. Monastic control is stressed by M. P. Gelin, *Lumen ad revelationem gentium : iconographie et liturgie à Christ Church, Canterbury, 1175-1220*, Turnhout 2006 (Culture et société médiévale 12).
3. At least one inscription was repeated, with a sketch of a few panels, on a lateen ampulla, sold to a pilgrim to carry away healing blood of Becket: M. H. Caviness, Stasis and Movement: Hagiographical Windows and the Liturgy, in *Proceedings of the Corpus Vitrearum Medii Aevi XIXth International Colloquium. Stained Glass as Monumental Painting,* ed. L. Kalinowski, H. Malkiewicz and P. Karaszkiewicz, Krakow 1998, p. 67-79, at 71-72, figs. 74-75. Yet the published sung-texts do not have an echo in the extant glass: K. B. Slocum, *Liturgies in Honour of Thomas Becket*, Toronto / Buffalo / London 2004, p. 79-97.

Figure 1 - Bell by Thomas Potter, early 15th-c. hung in the church tower, Boxford, Suffolk (Cattermole, *Church Bells and Bell Ringing: a Norfolk profil* , p. 163, photo: C. Dalton).

To the uncomprehending viewer, the mere presence of lettering demands curiosity and respect, and can create its own mythologies; the less it is understood the more it might appear like a magical incantation. I will argue here that the invocations and prayers in stained glass, which had the additional power of light for part of each diurnal cycle, also functioned in the absence of a reader / viewer, and even when dark. The parallel case of inscribed church bells, which have the power of transmitting sound rather than light when they are activated, is important to my argument. This is not as simple as believing that God sees and reads everything at all times; that would be to think along the metaphysical lines of Bishop Berkeley, who argued in the 18th century that the tree in the quad exists even when we do not see it because it is seen by God.[4] The framework I call on is anthropological and perceptual rather than metaphysical; I am referring to the powers that adhered in images in medieval belief systems.

Who could read inscriptions in stained glass?

There are many examples of painstaking epigraphy in stained glass from the 12th through the 16th century, yet most are quite illegible from the floor of the building. Bells with similar laboriously executed inscriptions, sometimes combined with a small image of saints, were even less visible; they were hung in poorly lit towers high above the ringers, and the inscriptions wrapped around them, usually at the level of the shoulder (fig. 1).[5] I will return to the kinds of messages they encoded. The glass-painters who worked for monastic houses often had to transcribe complex texts and they give the appearance of being trained in a scriptorium. Abbot Suger famously recorded the esoteric inscriptions composed for some of the windows of his new choir in the Benedictine Abbey Church of Saint-Denis, and those surviving use elegant display capitals with the abbreviations that the learned were accustomed to (fig. 2).[6] The painters made sure that the scrolls held by the prophets in the Jesse Window actually enunciated their prophesies, judging from the surviving original fragments.[7] These are "speech scrolls", as expressed by the German "Spruchband" and they were probably recited in liturgical drama once a year.

4. Best known, but oversimplified, through a limerick ascribed to Ronald Knox in the 20th c., in which God responds to George Berkeley's question: "Your astonishment's odd: / I am always about in the Quad. / And that's why the tree / Will continue to be, / Since observed by / Yours faithfully, / GOD." Discussed by L. Downing, George Berkeley, in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, ed. E. N. Zalta, Spring 2013. Edition : https://plato.stanford.edu/archives/spr2013/entries/berkeley.

5. K. Walter, *Glockenkunde*, Regensburg 1913, p. 153, 236-237. The example illustrated here is from P. Cattermole, *Church Bells and Bell-Ringing: A Norfolk Profil* , Woodbridge 1990, p. 160, 163, 170, 172.

6. *Abbot Suger on the Abbey Church of St.-Denis and its Art Treasures*, ed. E. Panofsky and G. Panofsky-Soergel, Princeton NJ 1979, p. 72-77 (*de Administratione*), and L. Grodecki, *Les vitraux de Saint-Denis : étude sur le vitrail au XIIe siècle*, Paris 1976 (*CVMA* France, Études 1), p. 93-101, figs. 107-121,128-134

7. Grodecki, *Vitraux de Saint-Denis* (cited in n. 6), p. 76-78, pls. IX-X, figs. 51-54, 57-63.

Figure 2 - The *Apotheosis* of St. Benedict, ca. 1144, from the Abbey Church of St. Denis, Paris, Musée national du Moyen Âge – Thermes et hôtel de Cluny (RMN/Art Resource, NY).

Another indication of the extreme care given to scribal accuracy in stained glass is in the corrections made before firing the paint. A keen eye can discern the ghost of letters that were wiped off and over-painted. The two examples I know are 12th century: In the Contemplative Life ascribed to Châlons-en-Champagne, now in Washington, the end of the inscription had been poorly spaced – the letters *V-I-T-A*

too close, leaving a gap at the end, so it was rewritten (fig 3a-b).[8] The process suggests that someone inspected the work before it went in the kiln, much as a scribe corrected texts in manuscripts. The other example is in the choir aisle of Christ Church Cathedral Canterbury where an uncial *m* was changed to the square letter form and suspension mark (*M'*) for the ending *MON* of Solomon's name.[9] Presumably this change was made so that there would be no confusion with the new abbreviation for the ending *OR*' (genitive plural …*ORUM*), which looks like uncial -m.[10]

Droits numériques non obtenus.

Figure 3a-b - Personification of Contemplative Life, and detail of scroll, c. 1165-1180, Châlons-en-Champagne, National Museum of American Art, Washington DC, 1929.8.366 (NMAA).

Canterbury cathedral and priory church is another monastic building with long Latin inscriptions in the windows. The verses were composed for the glass, and the lettering throughout the windows is refined and elegant. The Oxford University Press did not have fonts with ligatured letters to print the transcribed verses in the *Corpus* volume – such as *TV*, *OR*, and *AN* (fig. 4).[11] Ironically, the narrative windows that encircled the shrine of Thomas Becket and recount his miracles have inscriptions that are much harder to decipher than the theological ones in the choir – even though the windows are placed so low that viewers can touch them, and the windows were intended to have an impact on lay pilgrims. The active figu es, brilliant colors, and detailed workmanship had to operate independently of labels.

Droits numériques non obtenus.

Figure 4 - Inscription in the Becket miracle cycle, ca. 1215-1220, Trinity chapel n II. 70, Christ Church Cathedral, Canterbury (photo: C. Parkinson).

8. M. H. Caviness, A Contemplative Life in Washington, *Gesta: Essays on Stained Glass in Memory of Jane Hayward (1918-1994)* 37, 1998, p. 150-157; *Stained Glass before 1700 in American Collections: Mid-Atlantic and Southeastern Seaboard States (CVMA* United States, Checklist 2*)*, ed. M. H. Caviness, Washington DC 1987 (Studies in the History of Art 23), p. 35 : http://corpusvitrearum.us/checklist-ii.
9. Caviness, *CVMA Canterbury* (cited in n. 2), n. XV, p. 27.
10. *Ibid.*, pl. 162.
11. *Ibid.*, p. 193, fig. 291

The verses in the mid-twelfth-century chapel windows of Saint-Denis, and in the late twelfth-century choir windows of Christ Church Canterbury could not be fully deciphered from the floor even by the monks. At Canterbury several copies of the theological inscriptions were made, most probably for study – a fourteenth-century scroll may have been examined in proximity to the windows, or more likely served to teach novices the practice of typological and theological exegesis.[12] These twelfth-century monastic communities would have taken pride in composing dense programs and leonine hexameters, and demanded accuracy in their transcription. They produced visual works by and for the *litterati*, the medieval term for people who could both read and compose texts. And monks would have memorized enough from the bible and the liturgy to be able to complete a quotation if they could decipher a word or two, although such direct citations are few.[13]

Later glass-painters were apparently aware of the problem of legibility, and tried to address the issue of scale in tall Gothic buildings. An effort was made to render names legible in the huge fourteenth-century choir clerestory windows of the Abbey Church of Saint-Ouen in Rouen, where the prophets additionally carry inscribed scrolls.[14] Their names occupy a full panel below them, with red, blue or yellow letters as large as their faces, cut into grisaille grounds (fig. 5). Their prophesies are necessarily in a small book hand using abbreviations, as in Saint-Denis, yet the black Gothic letters on a white ground are optically less successful than earlier inscriptions, with white or yellow letters on a black ground (figs. 2-4). And this "black-letter" script is additionally obfuscated by the way the scroll extends into a ground with grisaille quarries. Perhaps because of the lack of legibility from the floo , the latest figu es in the Old Testament series have blank scrolls. Once more, erudition is on display in these windows in the choir of a Benedictine Abbey, challenging the viewer to supply the appropriate biblical quotation from memory.

In glazing the Great East Window of York Minster in 1405-8, John Thornton's shop used complementary colours for the date in an attempt to make the date visible; large yellow roman numerals – *M III* and *VIII* – stand out from a blue ground.[15] Even so, this lettering cannot be read from the choir below. The glazier used the same complementary colours more successfully to render the silhouette of the Almighty visible in the summit; the very different wavelengths of blue and yellow pull the yellow forward and push the blue back. Yet the inscription in black on the pages of the open book held by that figu e (*Ego sum / alpha* &…) can only be imagined by a knowledgeable viewer from below.

12. Cambridge, Corpus Christi College, Ms 400, Canterbury, Cathedral Archives and Library, Ms C246 (roll), Oxford, Corpus Christi College, Ms 256: *Ibid.*, p. 79.

13. Gelin, *Lumen* (cited in n. 2), p. 9-15.

14. J. Lafond, F. Perrot and P. Popesco, *Les vitraux de l'église Saint-Ouen de Rouen*, Paris 1970 (*CVMA* France 1 5/2), vol. 1, p. 194-243, pl. VI, figs. 151, 157, 158, 162-165, 167, 169, 173, 175.

15. Panels Z1 & 2: T.W. French, *York Minster: The Great East Window*, London 1995 (*CVMA* Great Britain, Summary Catalogue 2), p. 19.

Droits numériques non obtenus.

Figure 5 - Prophet Amos, c. 1339, choir clerestory, left lancet, window 235, Abbey Church of Saint-Ouen, Rouen (Lafond, *Les vitraux de l'église Saint-Ouen de Rouen*, pl. VI).

The carefully planned program of subjects for this window, that Tom French has supposed came from the donor, Walter Skirlaw bishop of Durham, and his associates, would surely have included the inscriptions.[16] Yet John Thornton and his patrons could hardly have hoped to be able to read them from the choir stalls far below. Even so, they ensured that the chosen texts were elegantly and for the most part correctly transcribed onto books and scrolls in Gothic blackletter, which uses the abbreviations familiar to *litterati.* In the scenes from Revelation in the middle section of the window, phrases from the text are inscribed on white scrolls that unfurl and twist so energetically that some of the words are upside-down. For instance, in the scrolls associated with the fourth angel with a trumpet, the opening "Solve", and *sunt qui in Et salut[i] sunt q[u]i pa(ra)ti sunt*, are inverted.[17] And in the vision of the Almighty surrounded by symbols of the evangelists and angels, the words *Sanctus, Sanctus, Sanctus* twist and turn vertically, while the last word in *D[omi]n[us] deus o[mn]ipotens* is inverted (fig. 6).[18] Lay viewers must have been baffled if they wanted to hear these wo ds as directed by the text.

Yet to the canons in their choir stalls, the twisting scrolls might have resonated with the *melisma* of liturgical sung-text, and if they were guided to recognise a word or two, they would know that their voices were accompanied by the angels in perpetual songs of praise. And whether the angelic choir in the window was made manifest in light or continued its existence against a night sky, it too was engaged with perpetual worship. The *Sanctus* was known as the angels' hymn in the liturgy, when men joined them in singing it together.[19] The famous "angels' choir" of Lincoln cathedral, completed about 1280, has joyful musical angels that, as Paul Binski has observed, would be lit from the east window at Lauds in the summer months, such that: "The impress of time is felt [...] physically by the impress of the sun on the body, acoustically by the sounding of bells and organs, and ritually through the daily round of Office ".[20] The thirteenth-century façade of Wells Cathedral became a screen for a hidden choir on Palm Sunday so that the sculpted angels in the niches seemed to come alive and perform.[21] The balustrade walkway under the East Window in York could have been similarly used on occasion by a boys' choir.

16. *Ibid.*, p. 6-11.
17. Rev. 9: 13-15, Panel 8f: *Ibid.*, p. 96, pl. 99.
18. Rev. 4: 5-9, panel 11h: *Ibid.*, p. 74, pls. 6, 23.
19. G. Iversen, "Supera agalmata". Angels and the Celestial Hierarchy in Sequences and Tropes: Examples from Moissac, in *Liturgy and the Arts in the Middle Ages: Studies in Honour of C. Clifford Flanigan,* ed. C. C. Flanigan, E. L. Lillie and N. H. Petersen, Copenhagen 1996, p. 95-133, at 96.
20. P. Binski, The Angel Choir at Lincoln and the Poetics of the Gothic Smile, *Art History* 20, 1997, p. 350-374, at 361-365.
21. A. Doig, *Liturgy and Architecture from the Early Church to the Middle Ages*, Burlington VT 2008, p. 185-192.

Droits numériques non obtenus.

Figure 6 - Angels chanting *Sanctus, Sanctus*, 1405-1408, panel 11h, Great East Window, York Minster (York Glaziers Trust, reproduced by kind permission of the Chapter of York).

Abracadabra: Incantations without words

A lay audience must have needed oral mediation to understand what they saw in Gothic narrative windows, even if the structure provided by the armature and the movement of the figu es help to follow the story.[22] And a few must have been able to make out parts of the inscriptions that were clear enough to decipher from the floor of the building without the aid of lenses; for instance the repeated label

22. W. Kemp, *The Narratives of Gothic Stained Glass*, Cambridge / New York 1997, p. 3-21.

Figure 7 - Prophet from a Jesse Tree, region of Beauvais, ca.1240, Worcester Museum of Art, MA, 1937-140 (photo: V. C. Raguin).

De prodigo fili in the early thirteenth-century Prodigal Son window in the nave of Chartres is a hint as to which story to remember to narrate, a tag to remind a guide to tell the right biblical story.[23] By the early 13th century, that story could be known to some in vernacular versions of the bible[24]. And Jim Bugslag has pointed out the relationship between a vernacular sermon by Maurice de Sully and the contemporary window of the Good Samaritan, in which the principal figu es are labeled.[25]

The great secular cathedrals of the 13th century largely abandoned any superfluou display of erudition, not because the canons were less learned than monks but because the target audience, in line with the direction to teach promulgated by the Lateran Council of 1215, must have been a largely illiterate laity. When speech-scrolls were called for, medieval glass-painters could make use of mock writing, knowing that real words would in any case be unintelligible to viewers from a distance. Among examples are the thirteenth-century prophets from a Jesse Tree window once in a church in the Oise – a companion is in the Victoria and Albert Museum. Each holds a scroll inscribed with what Michael Cothren called "a variation of the same nonsense word"; it begins "SC" as if for a saint, but devolves into "RIO" or some such (fig. 7).[26] Similar mock inscriptions are found in the Jesse window of Beauvais Cathedral, the probable model for the churches in the region. The tall window of ca. 1245 in the Lady Chapel has six unnamed seated kings and 18 prophets with longer and more varied versions of nonsense.[27] Some bells are similarly inscribed with meaningless combinations of letters; the bell-founders had at their disposal molds for individual letters like those used later for type-setting, and they could apply them randomly.[28] Some thirteenth-century patrons of these bells and windows were presumably unperturbed by the lack of intelligible names or prophesies. It is also possible that the stained-glass workshop did not have many painters who could write, which would confirm that there was rarely a need for well-executed script in

23. Window 35: C. Manhes-Deremble, *Les Vitraux narratifs de la cathédrale de Chartres : étude iconographique*, Paris 1993 (*CVMA* France, Études 2), p. 154-163, 348-349.

24. Window 41: *Ibid.*, p. 163-165, 358-359; M. H. Caviness, Biblical Stories in Windows: Were they Bibles for the Poor?, in *The Bible in the Middle Ages: Its Influence on Literature and Art*, ed. B. S. Levy, Binghamton 1992 (Medieval and Renaissance Texts and Studies, Book 89), p. 103-147, at 126-133.

25. Window 44: Manhes-Deremble, *Vitraux narratifs* (cited in n. 23), p. 364-365; J. Bugslag, Interaction between Sermons and Stained Glass: A Case Study of the Good Samaritan Window at Chartres Cathedral, in *Word and Image: Corpus Vitrearum* (cited in n. 1), p. 15-18.

26. M. W. Cothren, Prophet, in *Medieval and Renaissance Stained Glass from New England Collections: Catalogue of an Exhibition at the Busch-Reisinger Museum, Harvard University, April 25-June 10, 1978*, ed. M. H. Caviness, Medford 1978, p. 22-23; and J. Hayward, *English and French Medieval Stained Glass in the Collection of the Metropolitan Museum of Art*, ed. M. B. Shepard and C. Clark, New York 2003 (*CVMA* United States of America 1), vol. 1, p. 134-140, nos. 122 and 123.

27. M. W. Cothren, *Picturing the Celestial City: The Medieval Stained Glass of Beauvais Cathedral*, Princeton NJ / Oxford 2006, p. 8-11, pls. 14-18.

28. Walter, *Glockenkunde* (cited in n. 5), p. 190-199; examples are widely dispersed in space and time, and some have been interpreted as magical formulas.

this devotional environment. A few years later the Beauvais window, 26 similar prophets were even painted for the royal Sainte-Chapelle in Paris, where only 2 of the 28 original figu es have legible names.[29] The mumbo jumbo on all the other scrolls seems a reasonable practical solution: making whatever letters came to mind saved time in composition and care in execution, and the mock inscriptions were surely as impressive to the distant eye as the recitation of the liturgy was to the distant or uncomprehending ear. Another case of a garbled prophesy, even using some ficti e letters, is in the fifteenth-centu y Jesse window of Berne Cathedral.[30] These inscribed scrolls signify a generic act of prophesying, which is divinely inspired speech; according the Christian exegetes, it was not understood when it was uttered. Yet the question I am asking is not, "why was this kind of practical shoddiness acceptable in the middle ages?" rather "why does it seem to be the exception?"

If not to be read, how did inscriptions function?

Since many inscriptions in windows (and on bells) were beautifully written yet illegible to medieval viewers beyond jogging the memory of the erudite, we have to go beyond their textual messages to understand how they were experienced. Contrary to this premise, the scientific bent of modernist investigation and knowledge has transcribed and translated texts, and regarded works of art, such as painted glass or inscribed bells, as a passive medium, to be photographed and reproduced and accurately described; that is the essence of modernist cataloguing projects such as the international *Corpus Vitrearum* and the remarkable collections of inscriptions on bells produced by Karl Walter for German-speaking lands and by Paul Cattermole, Frederick Sharpe and others for English counties. Such invaluable reference tools allow scholars to take some bolder steps now. I suggest four different functions inscriptions could have had; all are performatives in that they are actions associated with windows and bells, at the levels of creation, activation and reception, explaining the form and bringing about its effect:

1. Diligent, pious craftsmen making windows for God's house were involved in an act of devotion in itself;
2. Scrolls signify oral performance in liturgical readings or sung-text and invoke angelic worship;
3. Unseen inscriptions on glass "perform" when light streams through them, and bells perform their inscribed prayers and warnings by ringing;
4. Visual representations and inscriptions have a protective, apotropaic function even when no one sees them at all.

29. M. Aubert, L. Grodecki, J. Lafond and J. Verrier, *Les Vitraux de Notre-Dame et de la Sainte Chapelle de Paris*, Paris 1959 (*CVMA* France 1), p. 181-183, pl. 144, J-121 & J-187, Baie J, right. Isaiah and Amos are named on their scrolls; Malachi is a modern figu e.

30. C. Hediger, Schriften zum Betrachten, Schriften zum Lesen, Schriften zum Sprechen. Zur Rezeption von Schrift in mittelalterlichen Stifterbildern, in *Word and Image: Corpus Vitrearum* (cited in n. 1), p. 41-46, at 45, fig. 44

1. The pious craftsman: Theophilus, the 12th century author we rely on so much for a detailed account of making stained glass and casting bells, supplies an exegesis of human acts of creation that is especially apt for the monastic windows examined above.[31] Relying on Augustine and others, he argued that artistic creation itself is an expression of humankind's likeness to the Creator.[32] And the materials and workmanship have to be worthy of the decoration of God's house, rather than pleasing a viewer. I deduce that the work must be as perfect as possible, and he says that making it is an act of devotion, or at least of piety. He was a theorist or theologian, as demonstrated in the prologues to his three books. In Book II he explains in dramatic terms that the long and patient labour of the crafts saves the craftsman from many sins:

> He should not be afraid to increase his knowledge and effort because if he thinks seriously about it, he will be able to observe how much progress of the soul and body results thereby. It is clear as day, that whoever is abandoned to idleness and irresponsibility also indulges in empty chatter and scurrility, inquisitiveness, drinking, orgies, brawls, fighting, murder, fornication, theft, perjury and other things of this kind which are repugnant in the sight of God. God is mindful of the humble and quiet man, the man working in silence in the name of the Lord.[33]

In the prologue to Book III, Theophilus explains that David decorated the Temple because he perceived that God had directed Moses to do that, and he gave mankind the seven gifts of the Holy Spirit to enable us to carry out that work. The sixth spirit Theophilus enlists is that of godliness or piety, the seventh is the fear of the Lord:

> Through the spirit of godliness, you regulate with pious care the nature, the purpose, the time, measure and method of the work and the amount of the reward lest the vice of avarice or cupidity steal in.
> Through the spirit of the fear of the Lord, you remember that you can do nothing by yourself…
> Animated, dearest son, by these supporting virtues, you have approached the House of God with confidence, and have adorned it with so much beauty; you have embellished the ceilings or walls with varied work in different colours and have, in some measure, shown to beholders the paradise of God, glowing with varied fl wers, verdant with herbs and foliage, and cherishing with crowns of varying merit the souls of the saints. You have given them cause to praise the Creator in the creature and proclaim Him wonderful in His works. For the human eye is not able to consider on what work first to fix its gaze; if it beholds ceilings they glow like

31. Theophilus, *De Diuersis Artibus*, ed. C. R. Dodwell, Oxford 1961 (Oxford Medieval Texts), p. 37-58, 150-159.
32. *Ibid.*, p. 1-2, prologue to Book I; H. C. Gearhart, *Theophilus and the Theory and Practice of Medieval Art*, University Park PA 2017, p. 7, 11, 22-31, has revealed the theological sources.
33. Theophilus, *De Diuersis Artibus* (cited in n. 31), 36, prologue to Book II.

> brocades; if it considers the walls they are a kind of paradise; if it regards the profusion of light from the windows, it marvels at the inestimable beauty of the glass and the infinitely rich and arious workmanship.[34]

Yet despite this vivid account of visual perception, Theophilus's justification for church decorations bring us back to the elitist world of the *litterati,* and assumes that monastic craftsmen were trained in theology and that they alone appreciated the finished work. Nearly three hundred years later, John Thornton was presumably a different case, a professional painter working from concepts and inscriptions supplied to him – though he too had to watch out for cupidity perhaps.

2. Scrolls signify oral performance in liturgical readings or sung-text, so the phylactery serves as a signifier of oral recitation. Speech-scrolls can sing along with the liturgy. Liturgical performance would bring these visual representations to life once in a while, enabling an oral-visual exchange between chorister and object. This scene from a life of St Benedict in Saint-Denis was moved up from the crypt in the 13th century in order to participate in expanded processions; the inscription is from liturgical sung-text (fig. 2).[35] The words inscribed on the book held by the Virgin in the Belle-Verrière of Chartres are another case, as shown by Chantal Bouchon and Margot Fasler.[36]

This performative capacity is also evident in the York East Window in the first words that appear in the Revelations cycle, John's vision of the Almighty who is surrounded by the beast-symbols of the evangelists and angels singing the *Sanctus*; the sung-text initiated by the lion of Mark is performed by trumpeting and singing angels as mentioned above (fig. 6). St John in the lower left offers an invitation to engage the sense of sight (*Veni et vide* – "come and see"), as well as hearing. The window demands a response from the oral and audial cognitive registers, as well as the visual.

3. Inscriptions on glass "perform" when light streams through them, much as bells perform their inscribed prayers and incantations by ringing. They complement each other in that the light through the windows is directed inwards, whereas the bells transmit sound powerfully outward through sound exit boards and across the surrounding area (fig. 8). For Durandus, church windows that keep out wind and rain are like the divine scriptures that protect against evil, and the light of the sun entering through them and illuminating those inside, is like the true light

34. *Ibid.*, p. 63, prologue to Book III.

35. M. H. Caviness, Stained Glass Windows in Gothic Chapels, and the Feasts of the Saints, in *Kunst und Liturgie im Mittelalter: Akten des internationalen Kongresses der Bibliotheca Hertziana und des Nederlands Instituut te Rome, Rom, 28.-30. September 1997*, ed. N. Bock, S. D. Blaauw, C. L. Frommel and H. L. Kessler, Munich 2000 (Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana 33), p. 135-148, at 138-139, fig. 132

36. C. Brisac, C. Bouchon, C. Lautier and Y. Zaluska, La « Belle-Verrière » de Chartres, *Revue de l'Art* 46, 1979, p. 16-24, at 19.

Droits numériques non obtenus.

Figure 8 - Bell tower, 15th and 19th-century, St. Mary's Church, Stalbridge, Dorset (photo: M. H. Caviness).

of God entering the hearts of the faithful[37]. However, he called bells the "trumpets of the church" that summon people to prayer but are feared by demons, including the ones that cause storms.[38] Into modern times bells have been rung to ward off

37. *Guillelmi Duranti Rationale divinorum officio um*, I-IV, ed. A. Davril and T. Thibodeau, Turnhout 1995 (Corpus christianorum. Continuatio mediaevalis 140), p. 24; I. 1: *Fenestre ecclesie uitree sunt Scripture diuine que uentum et pluuiam repellunt, id est nociua prohibent, et dum claritatem ueri solis, id est Dei, in ecclesiam, id est in corda fidelium, transmittunt, inhabitantes illuminant*.

38. *Ibid.*, p. 12-15, I. 4: they also toll for the dead, ring for seasonal and daily liturgical services, and accompany processions.

lightening and storms, the devil, witches and ghosts: one in Erfurt says "My name is Susanna, I drive the devils hence";[39] a bell dated 1151 in Merseburg Cathedral assures us that when it rings, gales, enemies and fi e will be halted.[40] Some have the fylfot or hammer of Thor, the pre-Christian god of thunder and lightning, which may indicate that even Durandus was repeating a "pagan" myth.[41] On the other hand one of the earliest recorded inscriptions, on a bell given by Abbot Harbert (835-864) to his abbey at Lobbes near Charleroi, uses the first person to state that its purpose is to be sure that people not be taught by the Muses, but learn night and day the beloved songs of Christ.[42] An inscription addressed to the Virgin Mary in 1401 appeals to her as the star that enlightens the heathen.[43]

Baptized, and given a saint's name by the bell-founder or the patron, who are also often named in the inscriptions, many bells are inscribed with a prayer, so that the bell recites as it intones; some speak in the first person. Each inscription begins with a cross. Locally bells were recognised by their voices and known by their names. They marked the liturgical hours but also funerals, warnings, or celebrations. Famous bells held thrall over the distances they could be heard and recognized; people born in London within the sound of the bells of Mary-le-Bow are Cockneys.

One of the most popular appellants for bells is the Virgin Mary, and small images of her with the Christ Child (or of other saints) are additional protective signs that work their magic unseen.[44] The angelic salutation *Ave Maria gratia plena* was common.[45] A bell in Weenrade near Limburg, dated 1521, is inscribed "Ave Maria is my name,/ All storms I drive away,/ The dead I deplore,/ The living I call."[46] Ghosts were not welcome! Gabriel was often added, with lines that might come from a play: *MISSI DE CELIS ABEO NOMEN GABRIELIS* ("I am called Gabriel, sent from heaven"; all the E's are applied in mirror reversal).[47] Liturgical phrases such as *Veni sancte Spiritus*, *Gloria in excelsis Deo* and especially *O rex glorie veni*

39. Walter, *Glockenkunde* (cited in n. 5), p. 323 n. 322: "Susanna… treibt den Teufel von danna"; other apotropaic verses are on p. 158-159, 185-187, 190, 207, 229-231, 238-239, 276-277. See also H. B. Walters, *Church Bells of England*, London 1912 (Church Art in England), p. 260-263.

40. Walter, *Glockenkunde* (cited in n. 5), p. 158-159, 185-187, 190.

41. E. Morris, *Legends o' the Bells. Being a Collection of Legends; Traditions: Folk-tales, Myths, etc., Centred around the Bells of all Lands*, London 1935, p. 15, referring especially to the northern counties of Lincoln and York.

42. Walter, *Glockenkunde* (cited in n. 5), p. 155-156. He gives the full inscription: *Harberti imperio componor ab arte Paterni / Nec Musis docta, en cantor modulator amoenos / Nocte dieque vigil repromam carmina Christo*, citing the *Gesta abbatum Lobiensium*, ed. G. H. Pertz, *MGH*, *Scriptores* IV, p. 60 and PL 137 c 12. Harbert's successor Folcuin (965-990) gave two more bells, dedicated to the Trinity and St Usmarus.

43. *Ibid.*, p. 225: +*Ave preclara Maria / stella in lucem gencium / Maria divinitus orta*.

44. *Ibid.*, p. 229-230, 236-237, 245-246, 283, 304.

45. *Ibid.*, p. 174-176, 222-223, 237.

46. *Ibid.*, p. 307: "+ Ava Maria heit ik, / Al quant verdreif ik, / Den Doden beklaich ik, / Den Levenden roep ik", translated by Morris, *Legends* (cited in n. 41), p. 17.

47. F. Sharpe, *The Church Bells of Herefordshire: their Inscriptions and Founders and Details of Bellframes and Gear*, Brackley 1976, p. 346-353.

cum pace were increasingly common.[48] The Virgin Mary is also a popular dedication for bells in England, as is the invocation of All Saints (fig. 9). Other examples collected by Francis Bond include metrical phrases such as *DICOR EGO THOMAS LAUS EST XRI SONUS O MAS* ("I am called Thomas; my sound, O man, is the praise of Christ"), and prose invocations, like *CATERINA PIA PROTEGAS NOS A NECE DURA* ("Faithful Catherine protect us from hardship"), or *'I KATERI[N]E GODDES DERLYNGE TO THE MARI SHAL I SYNG*, but on the whole English bells have shorter and less varied inscriptions than German ones, and fewer are dated.[49]

Droits numériques non obtenus.

Figure 9 - Omnes [sancti orate pro n]obis, 14th-century bell, Church of St. John-the-Baptist, Aconbury, Herefs (Sharpe, *The Church Bells of Herefordshire*, pl. CLXXIII).

Bells figu e in saints' legends with agency of their own, like the ones that rang spontaneously to warn of a theft of relics of St Foy; they recognized and revealed sanctity, welcoming St Donatus as future bishop of Fiesole, or tolled when a holy person died.[50] People have also confabulated, inventing chants to the rhythm of the chimes because they could not see the words written on the bell. Speaking bells passed into many folktales and popular rhymes, including the story of the fourteenth-century mayor, Dick Whittington, who heard Bow-bells telling him "Turn again Whittington, Thrice Lord Mayor of London." The nursery-rhyme *Oranges and Lemons say the bells of St. Clemens* was not recorded before the 17th century but it has many versions, adapted to different cities; some lines contribute to a feast for the day before Lent, Shrove Tuesday, when it was sung and all the bells rang.[51]

Bells were rung by human agency, functioning day or night; their written prayers are well hidden, yet believed to be no less potent when struck than if the words had been chanted; but what their patrons intended them to say could be displaced by whatever someone wanted to hear them say. I suggest it is the same for the

48. Walter, *Glockenkunde* (cited in n. 5), p. 162, 171, 211, 228, 229, 234, 261.

49. F. Bond, *Dedications and Patron Saints of English Churches: Ecclesiastical Symbolism, Saints and their Emblems*, London / New York 1914, p. 169, 218-219.

50. Morris, *Legends* (cited in n. 41), p. 96-100.

51. *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*, ed. I. A. Opie and P. Opie, Oxford / New York 1997, p. 398-401, no. 392.

undecipherable demonstrations of piety that were inscribed in stained glass. Coloured windows perform when the physical light of the sun strikes them; liturgical phrases sing. In daylight, images and writings in coloured glass are revealed to the viewer inside the church, but never completely. It is tempting to suggest an analogy with Buddhist prayer wheels that blow in the arbitrary wind, but light was an essential and predictable part of the ordered microcosm, so Lauds could be performed at sunrise every day.

4. Yet even when the sun went down, the unseen images and words maintained their protective power, and though bells might guide people in the dark they were potent even if silent. Visual representations and inscriptions can have a protective apotropaic function when no one sees them at all. Performativity that stems from the nature of the creative act makes the argument that works of art retain their potency even when it is impossible to see them. For instance, the aumbries (wall-tabernacles) in the churches of Gotland have images painted in the interior to protect the consecrated wine and host; in Alskog the inside of the double doors is painted with the Angel and Virgin of the Annunciation, but the figu es only assume their proper positions when the doors are closed and the scene is invisible to us (fig. 10)

Figure 10 - Aumbry in the chancel wall, late 13th-century, Alskog Church, Gotland (photo: M. H. Caviness).

In the 14th century, devotional images were also painted on the interior of tombs to protect the dead: censing angels, a Crucifixion, the Virgin and Child, apostles, and multiple crosses are used inside brick tombs in Notre-Dame of Bruges that have lost their effigies (fig. 11). The pattern is to place the Virgin and Child at the foot of the cadaver, which faced east, and a Crucifixion at the head. In fact, the earliest recorded holy images printed on paper were used this way – the cheap replication apparently serving the purpose as well as these rapidly painted original works, in the same way that the ficti e inscriptions on speech-scrolls performed as well as correct lettering. It is arguable that the diaphanous membrane of images and sacred texts in church windows functioned apotropaically even in the dark. The kneeling donor in a window, often accompanied by the familiar phrase from the litany *sancta X ora pro nobis*, is engaged in perpetual devotion; the same inscription on a bell was to provide unbroken protection to the community. Similar kneeling figu es addressing their patron saints are also continuously performative when they are in closed prayer books.[52] Neatly labelled relics enclosed within reliquaries function in a similar way. But to be fully activated, all but windows required human agency – to ring bells, process with relics, or read the book; stained glass had to await the rising sun to allow devotees to enter its orbit of light and color.

Figure 11 - Painted interior of a brick tomb, ca. 1300, burial chapel, Notre-Dame, Bruges (after an undated postcard, in the public domain).

52. H. Belting, *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*, Chicago IL 1994, p. 409-418, fig. 247

The four-fold exegesis I have suggested here is somewhat speculative, like most reception theories. It has support in the works themselves as well as in texts, and in popular practices including those peripheral or even external to the traditions of the western Christian church that are more often emphasized in our discourse. The anagogical relationship of physical light to Divine Light and the mystery of translucence have long been recognized.[53] The coloured glass in which figu es and inscriptions were imbedded is not passive matter; its interaction with light and the peripatetic viewer is performative. The same can be said of the activation of messages hidden in the massive bronze bells that rang out to the acoustic community.

Madeline H. Caviness
Tufts University

53. L. Grodecki, Fonctions spirituelles, in *Le Vitrail français,* Paris 1958, p. 39-54; A. Vasiliu, Le mot et le verre : une définition médiévale du diaphane, *Journal des Savants* 1, 1994, p. 135-162.

Index des personnes

Index des lieux

Liste des abréviations

ACO	*Acta Conciliorum OEcumenicorum*, éd. E. Schwartz, J. Straub
AD	*Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον*
AEph	*Ἀρχαιολογικὴ ἐφημερίς*
AnatSt	*Anatolian Studies*
An. Boll.	*Analecta Bollandiana*
Annales HSS	*Annales. Histoire, Sciences sociales* [avant 1994 Annales ESC]
ArtBull	*Art Bulletin*
BCH	*Bulletin de correspondance hellénique*
BEFAR	Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome
BHG	*Bibliotheca hagiographica graeca*, 3e éd., et *Auctarium*
BMGS	*Byzantine and Modern Greek Studies*
BSl.	*Byzantinoslavica*
BUCEMA	*Bulletin du centre d'études médiévales - Auxerre*
Byz.	*Byzantion*
BZ	*Byzantinische Zeitschrift*
CArch.	*Cahiers Archéologiques*
CCM	*Cahiers de civilisation médiévale*
CSMC	*Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*
CCSG	Corpus christianorum. Series Graeca
CCSL	Corpus christianorum. Series Latina
CFHB	Corpus Fontium Historiae Byzantinae
CEFR	Collection de l'École française de Rome
CPG	*Clavis patrum graecorum*, éd. M. Geerard
CRAI	*Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*
CSEL	Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum
DACL	*Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*
DChAE	*Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας*
DOP	*Dumbarton Oaks Papers*
EO	*Échos d'Orient*
GOThR	*Greek Orthodox Theological Review*
GRBS	*Greek, Roman and Byzantine Studies*
HAM	Hortus Artium Medievalium
IRAIK	*Izvestija Russkogo arheologičeskogo institute v Konstantinopole*
JAC	Jahrbuch für Antike und Christentum
JBAA	*Journal of the British Archaeological Association*
JMIS	Journal of Medieval Iberian Studies
JÖB	*Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik* [avant 1969 *JÖBG*]
JWCI	*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*

LCI	*Lexikon der christlichen Ikonographie*
Mansi	*Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio*, éd. J. D. Mansi
MGH	Monumenta Germaniae historica
Néos Hell.	*Νέος Ἑλληνομνήμων*, éd. Sp. Lampros
OCA	Orientalia Christiana Analecta
OCP	*Orientalia Christiana Periodica*
ODB	*The Oxford Dictionary of Byzantium*, éd. A. Kazhdan
PG	Patrologiae cursus completus, series Graeca, éd. J.-P. Migne
PL	Patrologiae cursus completus, series Latina, éd. J.-P. Migne
PmbZ	*Prosopographie der mittelbyzantinischen Zeit*
PO	Patrologia orientalis
RbK	*Reallexikon zur byzantinischen Kunst*
REArm.	*Revue des études arméniennes*
REB	*Revue des études byzantines* [avant 1946 *EB*]
RESEE	*Revue des études sud-est européennes*
SC	Sources chrétiennes
TM	*Travaux et mémoires*
ZRVI	*Zbornik Radova Vizantološkog Instituta*

TABLE DES MATIÈRES

Images monumentales, jeux d'échelle et dynamiques spatiales du lieu de culte

Visibilité et lisibilité du dialogue entre images et inscriptions dans l'espace cultuel

Collection BYZANTINA SORBONENSIA
dirigée par Michel KAPLAN et Sophie MÉTIVIER

1. Jean-François VANNIER, *Familles byzantines : les Argyroi (IX^{e}-XI^{e} siècles)*, 1975.

2. Michel KAPLAN, *Les propriétés de la Couronne et de l'Église dans l'Empire byzantin (V^{e}-VI^{e} siècles)*, 1976.

3. *Geographica byzantina.* Sous la direction d'Hélène AHRWEILER, 1981.

4. *Philadelphie et autres études.* Sous la direction d'Hélène AHRWEILER, 1984.

5. Jean-Claude CHEYNET, Jean-François VANNIER, *Études prosopographiques*, 1986.

6. *Les Italiens à Byzance. Édition et présentation de documents* par Michel BALARD, Angéliki E. LAIOU et Catherine OTTEN-FROUX, 1987.

7. *Géographie historique du monde méditerranéen.* Sous la direction d'Hélène AHRWEILER, 1988.

8. Élisabeth MALAMUT, *Les îles de l'Empire byzantin (VIII^{e}-XII^{e} siècles)*, 1988.

9. Jean-Claude CHEYNET, *Pouvoir et contestations à Byzance (963-1210)*, 1990.

10. Michel KAPLAN, *Les hommes et la terre à Byzance du VI^{e} au XI^{e} siècle. Propriété et exploitation du sol*, 1992.

11. *Les saints et leur sanctuaire à Byzance. Textes, images et monuments*. Publié par Catherine JOLIVET-LÉVY, Michel KAPLAN, Jean-Pierre SODINI, 1993.

12. *L'Arménie et Byzance. Histoire et culture*, 1996.

13. Grégoire ANTIOCHOS, *Éloge du patriarche Basile Kamatèros*. Texte, traduction, commentaire par Marina LOUKAKI, 1996.

14. *Autour de la Première Croisade*. Actes réunis par Michel BALARD, 1996.

15. Anna AVRAMÉA, *Le Péloponnèse du IV^{e} au VIII^{e} siècle. Changements et persistances*, 1997.

16. *ΕΥΨΥΧΙΑ*. *Mélanges offerts à Hélène Ahrweiler*, 1998.

17. *Le partage du monde. Échanges et colonisation dans la Méditerranée médiévale.* Sous la direction de Michel Balard et Alain Ducellier, 1998.

18. *Le sacré et son inscription dans l'espace à Byzance et en Occident. Études comparées.* Sous la direction de Michel Kaplan, 2001.

19. *Migrations et diasporas méditerranéennes (xe-xvie siècles).* Sous la direction de Michel Balard et Alain Ducellier, 2002.

20. *Chemins d'outre-mer. Études d'histoire sur la Méditerranée médiévale offertes à Michel Balard.* Textes réunis par Damien Coulon, Catherine Otten-Froux, Paule Pagès et Dominique Valérian, 2004.

21. *Byzance et le monde extérieur. Contacts, relations, échanges.* Sous la direction de Michel Balard, Élisabeth Malamut et Jean-Michel Spieser, 2005.

22. Sophie Métivier, *La Cappadoce (ive-vie siècle). Une histoire provinciale de l'Empire romain d'Orient*, 2005.

23. *Monastères, images, pouvoirs et société à Byzance.* Sous la direction de Michel Kaplan. Textes réunis par Paule Pagès, 2006.

24. *Économie et société à Byzance (viiie-xiie siècle). Textes et documents.* Sous la direction de Sophie Métivier, 2007.

25. Benjamin Moulet, *Évêques, pouvoir et société à Byzance (viiie-xie siècle). Territoires, communautés et individus dans la société provinciale byzantine*, 2011.

26. Svetlana Tomeković, *Les saints ermites et moines dans la peinture murale byzantine.* Édité par Lydie Hadermann-Misguich et Catherine Jolivet-Lévy, 2011.

27. Théodore Agallianos, *Dialogue avec un moine contre les Latins (1442).* Édition critique, traduction française et commentaire par Marie-Hélène Blanchet, 2013.

28. Raúl Estangüi Gómez, *Byzance face aux Ottomans. Exercice du pouvoir et contrôle du territoire sous les derniers Paléologues (milieu xive-milieu xve siècle)*, 2014.

29. *Le saint, le moine et le paysan. Mélanges d'histoire byzantine offerts à Michel Kaplan*, édités par Olivier Delouis, Sophie Métivier et Paule Pagès, 2016.